C. Justi

Murillo

Leipzig
E. A. Seemann

Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/murillomitabbild00just

[illegible]

[illegible]

Verlag von [illegible]

Murillo

von

Carl Justi

Mit Abbildungen in Kupferätzung, Lichtdruck, Dreifarbendruck, Holzschnitt und Autotypie

Zweite Auflage

Leipzig
Verlag von E. A. Seemann
1904

Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

Inhalt

Seite

Die Lehrjahre 1
Der kleine Klosterhof von S. Francisco 4
Das erste Jahrzehnt nach der Rückkehr 11
Genrebilder 15
Heilige Kinder 23
Santa Maria la Blanca 28
Bildnisse 33
Der Charakteristiker 35
Der Madonnenmaler 40
Die Allerreinste 49
Die Gemälde der Caridad 58
Christusdarstellungen 69
Die Kirche der Kapuziner 73
S. Augustin 81
Gemälde kleinen Umfangs 84
Selbstbildnisse 88
Künstler und Mensch 89
Anhang: Geschichten des heiligen Bonaventura von Francisco Zurbaran 97

Verzeichnis der Abbildungen.

1. Kupferlichtbilder

		Seite
Bildnis Murillos nach dem Stich von Richard Collin	zu	88
Der gute Hirt nach dem Stich von Thomas Major	„	25
Madonna mit dem Spiegel, nach dem Stich von Robert Graves	„	52
St. Francisco de Paula nach dem Schwarzkunstblatt von J. Mac Ardell	„	84

2. Lichtdrucke

Der Jesusknabe (El Niño Dios) (Pradomuseum)	zu	26
Die Knaben Jesus und Johannes (Los Niños de la concha) (Pradomuseum)	„	26
Sankt Ferdinand	„	37
Die heilige Jungfrau	„	54
St. Thomas von Villanueva (München, Pinakothek)	„	80

3. Dreifarbendruck

Madonna (Dresden, Kgl. Galerie)	zu	44

4. Holzschnitte und Zinkätzungen

Die mit * bezeichneten sind Sonderdrucke außerhalb des Textes.

1. Die Engelküche (Paris, Louvre)	zu	6*
2. Die heilige Familie mit dem Vöglein (Madrid, Prado)		13
3. Obsthändlerin (St. Petersburg, Ermitage)		17
4. Knabe mit Hund (Ebenda)		17
5. Küchenjungen (München, Pinakothek)		20
6. Maurisches Blumenmädchen (Dulwich College). Nach dem Stich von P. Lightfoot	zu	21*
7. Sevillanerinnen (Amerika)		22
8. Santa Justa (London, Stafford House)		24
9. Santa Rufina (Ebenda)		24
10. Der h. Antonius und die Erscheinung des Christuskindes (Sevilla, Kathedrale)	zu	27*
11. Der Traum des römischen Edelmanns (Madrid, Akademie)		29
12. Die Geburt der Maria (Louvre)		32
13. Bildnis des Andrés de Andrade (London, Northbrook Gallery)		36
14. Portada und Prospekt im Sagrario der Kathedrale zu Sevilla		39
15. Sechs Madonnenköpfe Murillos	zu	45*
16. Unterricht der Maria (Madrid, Pradomuseum)	„	44*
17. Die Madonna von S. Francisco (Sevilla, Museum)	„	52*
18. Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend (Sevilla, Kirche der Caridad)		60*
19. Der Kranke am Teiche Bethesda (Suffolk, Orwell Park). Nach dem Stich von T. Vernon		62
20. S. Juan de Dios (Sevilla, Kirche der Caridad)		64
21. Der verlorene Sohn (London, Stafford House)		65
22. Die heilige Elisabeth (Madrid, Akademie)		67
23. Ecce homo (Madrid, Pradomuseum)		70
24. Das Jubiläum des heil. Franciskus (Cöln, Museum)	zu	71*
25. Der heilige Felix und das Christuskind (Sevilla, Museum)		77
26. Der heilige Thomas von Villanueva. Nach einem Stich von Marco Pitteri		83
27. Die Kreuzigung des heil. Andreas (Madrid, Pradomuseum)		85
28. Zurbaran, Thomas von Aquino besucht den heil. Bonaventura (Berlin, Museum)	zu	99*
29. Zurbaran, Des heil. Bonaventura Papstwahl	„	100*
30. Zurbaran, Der heil. Bonaventura einem Ordenskapitel präsidierend	„	101*
31. Zurbaran, Des heil. Bonaventura Leichenfeier	„	102*

Verzeichnis

der

beschriebenen oder angeführten Gemälde Murillo's*)

Seite

Spanien

Sevilla

Cathedrale.

Der heilige Antonius und die Erscheinung des Jesuskinds . . 11. 28. T.*
Die Taufe Christi im Jordan . . . 72
Tobias mit dem Engel 73. 75
S. Isidor u. S. Leander (große Sacristei) 33
Madre Dorotea de Villalda (Sacr. de l. calices) 35
Die Purisima (Capitelsaal) 54
S. Ferdinand u. Hermenegild, S. Isidor u. Leander, S. Pius u. Laureanus, S. Justa u. Rusina (ebenda) . . . 54

Kirche der Caridad.

Moses und das Wasser aus dem Felsen 60*
Die Speisung der Fünftausend . . . 60
Die Verkündigung Mariä 60
Die Kinder Jesus u. Johannes . . . 60
Der heil. Juan de Dios . . . 62*. 63

Erzbischöflicher Palast.

Der heil. Domingo, dem Maria erscheint 2

Museum.

Die große Concepcion aus S. Francisco (68) . . . . . 52* T.
Die Concepcion a. d. Colleg M. Rodrigo (116) 52
Maria mit dem Kinde (65) . . . 3. 41
Dieselbe (72) . . . . . 44. 45* T.
Maria erscheint dem heil. Pedro Nolasco (80) 37

(Die folgenden stammen aus der Kapuzinerkirche.)

Johannes der Täufer (44) 78
S. Joseph mit dem Jesusknaben (45) . 78
Die Conception (mit dem Ewigen Vater) (93) 54. 79
Dieselbe (55) 79
Die Verkündigung (96) 80
Die Hirten (86) 80
Maria gen. La Servilleta (52) . . . 80
Die Klage oder Pietas (75) . . . 41. 80
Maria dem heil. Augustin erscheinend (59) 81
S. Augustin über die Trinität nachdenkend (54) 81
S. Justa u. Rusina (95) 78*
S. Leander u. Bonaventura (83) . . 78
S. Franciscus unter dem Kreuz (88) 70. 78
S. Antonius mit dem Kind im Arm (60) 76
Derselbe knieend vor dem Kind (52) . 76
Der heil. Felix mit dem Kind vor der Madonna (90) 76
Derselbe mit dem Kind allein (53) 76. 77*

Galerie Montpensier (S. Telmo).

Maria mit Engeln (Na. Sa. del Alhaja) 46

*) Die Folge der Länder richtet sich nach der Wichtigkeit ihrer Sammlungen für den Meister. * bezeichnet eine Illustration.

Cadiz

Seite

Kapuzinerkirche.

Die Concepcion 54
Die Verlobung der heil. Catharina . 87
Der Erzengel Michael 81

S. Filipo Neri.

Die Concepcion 54

Museum.

Ecce Homo 72

Madrid

Museum des Prado.

Rebekka u. Elieser (855) . . . . . 14 f.
Die Concepcion (878) 45*. 54
Dieselbe, Halbfigur (879) 53
Dieselbe (880) 53. 79
Der Englische Gruß (856) 12
Die Hirten (859) 12
S. Anna Marien unterrichtend (872) . 48*
Maria mit dem Kind (Rosario, 870) . 42
Dieselbe (862) 42
Die heil. Familie mit dem Vögelchen (854) 12. 13*
Der Knabe Jesus mit dem Lamm (864) 25. 26*
Der Johannesknabe (865) . . . . . 25 f.
Die Kinder mit der Muschel (866) . 26* f.
Die Parabel vom verlornen Sohn (882—5) 86
Ecce Homo u. Dolorosa (895 f.) . . 72* f.
Christus am Kreuz (874 f.) 72
Pauli Bekehrung (871) 86
Die Kreuzigung des h. Andreas (881) 84*
Der Apostel Jacobus (863) 37
Die heil. Magdalena, Copie (901) . . 23
S. Augustin (860) 81
S. Franciscus (Porciuncula) (861) 37. 74
S. Ildefonso (869) 47
S. Bernardo (868) 15
S. Francisco de Paula (890—91) 82. 84*
S. Ferdinand (876) 40
Bildnis des Pater Cavanillas (897) . 35
La Gallega de la Moneda (893) . . 18
Die Alte mit dem Rocken (892) . . . 19
Bildnis des Malers (1044) 88

Akademie von S. Fernando.

Der auferstandene Heiland 70

Seite

Der Traum des röm. Edelmanns 28. 29*. 30
Die Audienz beim Papst 30
Der heil. Franciscus und der Engel . 8
Die heil. Elisabeth . . . . . 66—68*
Der heil. Diego die Armen speisend . 5

England

London

National Gallery.

Die heil. Familie 47
Der Knabe Johannes 26

Lady **Ashburnham.**

Der heil. Franz von Paula . . 82. 84*

Lord **Ashburton,** Bath House.

S. Thomas v. Villanueva als Knabe . 24 f.

Beaumont, Esq., Piccadilly.

Die büßende Magdalena 23

Earl **Dudley** (1892 verkauft).

Der verlorne Sohn, 6 Gemälde . . 86

Dulwich Gallery.

Maria mit dem Kinde 44
Das Blumenmädchen . . . . . 20* T.
Zwei Knabengruppen . . . . . 16 f.

Lord **Ellesmere,** Bridgewater House.

Skizze des armen Lazarus 84

Gaston **Linden.**

Dolorosa 48

R. S. **Holford,** Esq., Dorchester House.

Bildnis des Nicolas Amazurino . . 35

Marquis of **Lansdowne,** Lansdowne House.

Concepcion 52

Earl of **Northbrook.**

Concepcion 49*
S. Thomas von Villanueva 82
Bildnis des Andrade . . . . . 34 f.*

Lord **Overstone.**

Maria mit dem Kinde 46

Sir Cuthbert **Quilter.**

Concepcion 55

Baron **Rothschild.**

Maria mit dem Kinde 46
Der Jesusknabe als guter Hirt . . . 26*

Duke of **Sutherland,** Stafford House.

Abraham und die drei Engel . . . 63

Seite

Die Rückkehr des verlornen Sohnes . 64*
S. Justa und Rufina 24*

Sir Richard Wallace (†), Hertford House.

Der Verkauf Josephs 14
Die Vermählung Josephs und Marias 47
Die Anbetung der Hirten 80
Maria mit dem Kinde 43
Die heil. Jungfrau mit den Engeln . 47
S. Thomas v. Villanueva 82

Lord **Wantage.**

Maria mit dem Kinde 46

Duke of **Wellington**, Apsley House.

Der Isaaksegen 14

Earl of **Wemyß.**

Der heil. Felix 76

Duke of **Westminster**, Grosvenor House.

Laban sucht die Hausgötter 14

Counties

Althorp House, Northamptonshire, Earl **Spencer.**

Murillos Selbstbildnis 88

Belvedere, Kent, Sir **Culling Eardley** (†).

Concepcion 52

Bowood House, Wilts, Lord **Lansdowne.**

Bildnis des Justino de Neve . . . 34

Kingston Lacy, Dorset, **R. W. Bankes**, Esq.

Die heil. Rosa 78

Knoyle, Wilts, **Alfred Seymour.**

Bildnis Murillos 89

Lokinge, Berks, Col. **Lloyd Lindsay.**

Maria mit dem Kinde 45

Lynford Hall, Norfolk, Mrs. **Lyne Stephens** (†).

Allegorie des Glaubens 31

Orwell Park, Suffolk, **G. Tomline**, Esq.

Der Teich Bethesda 61. 62*
S. Augustin 82

Tottenham Park, Wilts, Marquis of **Ailesbury.**

Die Hochzeit zu Cana 70

Windlestone Hall, Durham, Sir **W. Eden.**

Maria mit dem Kinde 42

Woburn Abbey, Bedfordshire, Duke of **Bedford.**

Maria mit dem Kinde 43
Engelchor 75

Scotland

Seite

Hon. R. **Baillie Hamilton.**

Ecce Homo 72

Frankreich

Paris

Louvre.

Die unbefleckte Empfängnis (546 bis) 55. 79
Dieselbe aus S. Maria la Blanca (546) 30. 31. 52
Dieselbe, klein (546 quater) 53
Die Geburt Mariä (546 ter) 11. 31—33*
Maria mit dem Kinde (347) . . 42. 45*
Die heil. Familie (348) 55
Christus im Garten (549) 72
Christus an der Säule (550) . . . 72
Die Engelküche (550 bis) . . . . 6* T.
Der Bettelknabe (551) 18
Baron **Seilliere**, Murillos Bildnis . . 89
Von **Zurbaran**: Der heil. Bonaventura einem Ordenskapitel präsidierend . 100
Desselben Leichenfeier 102

Pau (ehemals)

Galerie des Infanten Don Sebastian.

Die Karmelitermadonna 45

Toulouse

Städtisches Museum.

Wunder des heil. Diego 6

Rußland

St. Petersburg, Kaiserliche Ermitage

Der erschlichene Isaaksegen (360) . . 14
Die Jakobsleiter (359) 14
Die unbefleckte Empfängniß (362) . . 52
Dieselbe (371) 54. 79
Die Anbetung der Hirten (363) . . . 12
Die Ruhe auf der Flucht (367) . . . 80
Die Zimmermannswerkstatt (369) . . 41
Die Befreiung Petri (372) 63
Der heil. Antonius mit dem Jesuskinde (373) 76
Der Tod des Pedro Arbues (374) . . 38
Knabe mit Hündchen (377) 16*
Das Mädchen mit Orangen . . 16*. 17

Seite

Deutſchland

Berlin

Muſeum.

Maria mit dem Kinde 3. 41
S. Antonius mit dem Jeſuskinde . . 76
Von Zurbaran: Thomas von Aquino beſucht den heil. Bonaventura . . . 99

Cöln

Muſeum.

Das Jubiläum des Porciuncula . . 74*

München

Alte Pinakothek.

S. Thomas von Villanueva den Lahmen heilend . . . . . 82. 83. T.*
Fünf Gruppen von Knaben u. Mädchen 18. 20*

Dresden

Gemälde-Galerie.

Maria mit dem Kinde 44*
Der Tod der heil. Clara 70
Der heil. Rodriguez 33
Von Zurbaran: Des heil. Bonaventura Papſtwahl 100

Öſterreich-Ungarn

Budapeſt

National-Galerie.

Maria Pilgern erſcheinend 34
Die heil. Familie 41

Seite

Wien

Czernin-Galerie.

Der Gekreuzigte 72

Italien

Rom

Corſini-Galerie.

Maria mit dem Kinde 44. 45*

Vatikaniſche Galerie.

Die Anbetung der Hirten 12

Florenz

Palaſt Pitti.

Maria mit dem Kinde 43. 45*
Dieſelbe 42

Holland

Haag

Königl. Galerie.

Maria mit dem Kinde 44. 45*

Amerika

New-York

Charles B. Curtis.

Das Wunder des heil. Diego . . . 5

Am ersten Januar des Jahres 1618, als der rote Mars am europäischen Firmamente aufstieg, wurde in der Pfarrkirche zu St. Magdalena in Sevilla dem Ehepaar Gaspar Estéban Murillo und Maria Perez ein Sohn getauft, in dessen glücklich und einfach angelegter Natur der Sinn für den Streit, selbst für den gemalten, keinen Platz gefunden hatte. Während die christlichen Nationen, zu bewaffneten Horden geschart, im Kampf, wie sie wähnten oder vorgaben, für das Heiligtum, die Mitte unseres Erdteils mit Blut und Ruinen erfüllten, bildete sich im äußersten Südwesten, unter Palmen und Myrten, Bartolomé Murillo zu einem reinen Hohenpriester religiöser Malerei. Er hat die Bewohner des christlichen Himmels auf die Erde gebracht, ihre Geschichten seinem Volke teuer und vertraulich gemacht und, mit einem Erfolg anderer Ordnung als die Helden des Schwertes und Wortes, auch Andersgläubigen oft den Wunsch erweckt, sich seine Gebilde als Sinnbilder für das was ihnen als höchstes galt aneignen zu können.

Sein Leben ist von dem Zeitpunkt an wo er sich selbst gefunden, ohne Schicksals- und Ortswechsel verlaufen, seine Stoffe waren Allgemeingut der Zeit und bedürfen keiner besonderen Auslegungskunst; schriftliche Aufzeichnungen und Briefe von ihm sind nicht aufbewahrt: der Erzähler kann ihn nur in seinen Werken schildern, als Chronist und Dolmetscher ihrer Kunst, soweit es möglich ist nach der Folge der Zeit, und wo es sich empfiehlt nach der Verwandtschaft der Gegenstände.

Die Lehrjahre.

Von armen Eltern stammend, verwaist im zehnten Lebensjahre, wurde der Jüngling von seinem Vormund zum Maler Juan del Castillo (1584 † 1640) in die Lehre gegeben. Zwei erhaltene umfangreiche Werke geben über dieses Mannes Art hinlänglich Aufschluß: die Retablos der Kirche S. Juan de Alfarache bei Sevilla (ursprünglich für S. Juan de la Palma gemalt) und der Dominikanerkirche Monte Sion, jetzt im Museum. Castillo gehörte zu den letzten der italianisierenden Maler Sevilla's wie Pacheco und Ildefonso Vazquez. Er ist weniger gelehrt, stilvoll, oder

wenn man will manierirt, als die Bahnbrecher dieser Richtung, Luis de Vargas, sein Lehrer, an der Spitze; er hat mehr Unbefangenheit und weniger Charakter. In Formen, Gesichtern etwas allgemein, dem Ruhigen, Milden, Einfachen zugeneigt; nicht ohne Geschick in der Komposition, breit in der Ausführung, kalt in der Farbe, bemerkt man doch auch Anläufe zu energischer Modellierung und Haltung, mittels derberer Schattengebung, und sogar Studien von Luft und Licht. Ein Blick auf die Annalen der Sevillaner Malerei lehrt, daß der jüngste in der kleinen Gruppe altspanischer Maler nach denen Nachwelt und Ausland fragen, Lehrer hätte finden können, weit berufener ihn in die Kunst des Jahrhunderts einzuführen. Bald wurde er Castillo's ausführender Gehilfe: zur Anfertigung von sargas, Tuchmalereien in Leimfarben, auf ungrundierter Leinwand, hat er ihn gebraucht, bestimt zu Vorhängen für die Altarbilder in der heiligen Woche, Fahnen und Standarten der Schiffe, Tapeten für die Säle der Reichen. Die sargas galten für geeignet, jungen Leuten die Hand freizumachen (soltar la mano). Selten haben sie diese Bestimmung erfüllt, wie in unserm Fall. Aber als Castillo nach Cadiz ging, sah der mittellose Jüngling sich genötigt fürs liebe Brot zu malen; er lieferte den Gemäldehändlern der Feria Andachtsbilder für die Provinz und die Kolonien. Auch diese Beschäftigung beförderte jene Leichtigkeit, mit der er später hinschrieb was er wollte, gewöhnliche Wirklichkeit und traumhafte Gebilde der Phantasie; eine Leichtigkeit, die freilich auch ihre Kehrseite hat. Sonderbare Anfänge immerhin, die nur ein auserwählter Mensch, nur die Unverwüstlichkeit des Genies ohne Schaden durchmachen konnte! Statt des Aufblicks zu hohen Mustern, statt des Wetteifers mit Gleichbegabten und des Sporns den das Urteil eines erleuchteten strengen Publikums gewährt: diese Arbeit für Lieferanten, Gleichstellung mit Leuten, von denen in der Kunst nicht gesprochen wird, der Gedanke an die unter Indianern zerstreuten Kolonisten! Seine damaligen Werke wurden auch von der Gemeinde der Kunstfreunde nicht bemerkt. Von ihrer Beschaffenheit sucht man sich eine Vorstellung zu machen nach einigen Stücken, auf die neuerdings wieder die Aufmerksamkeit hingelenkt worden ist.

Die Überlieferung seiner Vaterstadt bezeichnete im vorigen Jahrhundert noch drei Bilder als Überbleibsel dieser ersten dunklen Jahre. Davon ist eines (die erscheinende heil. Jungfrau mit dem schreibenden Mönch im Vordergrund, in S. Francisco) verschollen. Das zweite, aus dem Kreuzgang der Regina, jetzt im Museum von Cambridge, stellt einen Barfüßer dar, dessen Zweifeln sein heil. Franciscus zu Hilfe kommt, indem er ihn auf den ebenfalls anwesenden heil. Thomas von Aquino verweist: eine Programm-Malerei mit Spruchband, in einer lichten, weichen, glatten Art gemalt. Bedeutender ist das dritte, einst in der S. Domingokapelle des Thomaskollegs, jetzt im erzbischöflichen Palast: Maria, dem Ordensstifter den Rosenkranz überreichend. Dies vortrefflich erhaltene, ganz helle Bild steht seinen späteren viel näher. Es ist sehr fest und pastos,

sehr klar und fertig gemalt; die Himmelskönigin, der Mönch, das blonde Kind von edler, doch etwas allgemeiner Schönheit. Bei den musizierenden Engeln in gelbem Lichtmeer mag ihm Roelas' Himmelskonzert in der Kapelle der Universität vorgeschwebt haben. (Beiläufig, es sind dies fast die einzigen Dominikanerbilder, die man von ihm kennt.) Zu dieser schattenlosen Malerei paßt wenig die schwärzliche Madonna (Sevilla 65, Berlin 410 A), das Werk eines unbehilflichen, durch archaistische Rücksichten eingeschränkten Realismus. Warscheinlich war er ein langsam reifendes Talent: seine Mitschüler hatten keine großen Begriffe von ihm: Antonio del Castillo, ein beliebter Maler Cordoba's, als ihm später Werke seines ehemaligen Mitschülers gezeigt wurden, war sehr erstaunt und wollte gar nicht glauben, daß sie von jenem Murillo seien.

Sevilla war keine dunkle Provinzialstadt; was in den Schulen Italiens und Flanderns aufleuchtete, dessen Lichtwellen drangen bis hierher, und wie heute, pflegte auch damals der Spanier die Neuheiten Osteuropas (wenn auch noch nicht dessen Modethorheiten) sich gern und rasch anzueignen. Da nun die Weise des Castillo auch dort schon veraltet war, nicht in der Richtung seines Temperaments lag (denn er besaß das Temperament des Malers), so mußte sich eine Krisis vorbereiten, ein Entschluß umzulernen. Gerade im psychologischen Augenblick kam ein früherer Kamerad, Pedro Moya, aus den Niederlanden und England zurück, wo er mit Anton van Dyck auch persönlich bekannt geworden war. Seine Erzählungen brachten den Stein ins Rollen. Unerträglich wurde es Murillo, weiter als Sklave der Routine eine Kunst auszuüben, die kaum den Namen verdiente. Er beschloß, mit der Gegenwart Fühlung zu bekommen, etwas von diesen Sternen seiner Kunst zu sehen, die das Geheimnis des ihm fehlenden Erfolgs in so hohem Grade zu besitzen schienen. Er verschaffte sich durch Anfertigung und Verkauf einer Menge Bildchen für die Indienfahrer Mittel zu einer Reise nach Madrid (1642). Keinem Menschen hat er von der Reise etwas gesagt: ein Zug, der verrät, daß in dem Jüngling das Zeug steckte etwas zu vollbringen. Er besucht seinen Landsmann Velazquez, der ihm gute Ratschläge gibt und Zutritt zu den Gemälden des Madrider Schloßes und die Erlaubnis zu Studien, auch im Escorial, verschafft.

Während dieser zwei Jahre in der Hauptstadt vollzog sich seine Wiedergeburt. Wer aber hat ihm zur Erleuchtung verholfen? Die Meister jener königlichen Gemälde? Und welche? Man hat sie in dem was er alsbald nach seiner Rückkehr malte, erkennen wollen. Spätere fanden hier Anklänge, außer an Velazquez, an van Dyck und Spagnoletto. Aber das sind Maler, die man in Geist und Malweise als Antipoden Murillos bezeichnen könnte. Man nennt auch Tizian und Rubens. Dieser hatte noch vor wenigen Jahren zahlreiche Bilder und Bildercyklen nach Spanien gesandt. Es ist natürlich daß ihn die Werke der jüngsten, dem Geist der Zeit nächsten Kunst vorzüglich

beschäftigt haben. In manchen Schöpfungen Murillos ließen sich wol einzelne dem Antwerpener Maler und seinem größten Schüler entlehnte Motive aufzeigen, er hatte sie wahrscheinlich aus Kupferstichen kennen gelernt. Heiterkeit, Lebensfülle, Lichtherrlichkeit rückt Murillo dem Rubens näher als jenen dreien. Aber dies sind Eigenschaften die in den ersten Jahren nach seiner Rückkehr am wenigsten hervortreten: er hat sie erst später, auf eigenen Wegen gefunden. Voraus hatte er, wenn man ihn mit jenem größeren vergleichen darf, den besonnenen romanischen Sinn für Maß in Form, Farbe, Bewegung: er ist auch trunken gewesen, aber nicht von des Fleisches Herrlichkeit und dem Pomp der Weltlichkeit.

Der kleine Klosterhof von S. Francisco.

Im Jahre 1645 kehrte Murillo nach Sevilla zurück. Früh hineingeworfen ins Schaffen, ist er ungeduldig mit diesem Nachtrag der Lehrjahre abzuschließen. Es drängt ihn zu versuchen, wie seine verbeßerte Manier daheim gefallen werde. Und es zeigte sich wirklich, daß der Wind seines Glückes eine Drehung gemacht hatte. Es bot sich ihm eine umfangreiche Arbeit, die zwar weder als pekuniär vorteilhaft, noch als besondere Auszeichnung gelten konnte — er erhielt sie als der wenigst fordernde — wol aber ganz gemacht war, ihn „auf dem Präsentierteller der Öffentlichkeit“ zu zeigen.

Das Kloster von S. Francisco war das größte der Stadt: sechs patios, ein Garten, 24 Brunnen, der große Kreuzgang mit zwei Galerien auf maurischen Doppelsäulen und schimmernden Wandfliesen (alicatados); die Kapellen meist Patronate der ersten Geschlechter, voll kostbarer Denkmäler, die Altarkapelle mit einem reich figurierten Marmorretablo und den knienden Statuen des Marques von Ayamonte und seiner Gemahlin, die Antonio Maria de Aprilis aus Carona und Bernardino Gazini aus Bissone, Bildhauer zu Genua, einst hier aufgestellt hatten. Aber 1841 hat ein erleuchtetes Ayuntamiento S. Francisco niederlegen lassen, an seiner Stelle steht die langweilige, menschenleere Plaza nueva.

Damals sollte das kleine claustro, hinter der porteria, von dem eine Marmortreppe in den großen Kreuzgang führte, ausgestattet werden, obwol die verfügbaren Mittel gering waren. Murillo übernahm diese elf Gemälde, zwei sehr lange, und neun nahezu quadratische Franziskanergeschichten. Der Ordenstifter, die heil. Clara, San Gil u. a. waren mit je einem bedacht; mit fünfen aber ein andalusischer Bruder, der in Alcalá gelebt hatte († 1423), der heil. Diego, der auch eine Kapelle in der Kirche besaß*). Er war ein schlichter ungelehrter Mann gewesen, Laienbruder, aber

*) In einem Gemälde des Martin de Vos, gestochen von A. Collaert, wo S. Diego mit S. Franciscus zusammengestellt ist, befindet sich unter den elf Wundern ringsum keines der hier erzählten.

reich an erhabenen Sonderbarkeiten der Entsagung und Barmherzigkeit, und demgemäß mit Wundern begnadigt. Sixtus V. hatte ihn 1588 auf Betrieb Philipps II. heilig gesprochen, die Berührung der Mumie sollte einst dessen Sohne Don Carlos Genesung von schwerer Krankheit gebracht haben.

Die elf Gemälde wurden allezeit sehr hoch gehalten, sie waren geschützt durch Vorhänge, man zeigte sie nur an Festtagen. Als aber das Kloster im Jahre 1810 von den Franzosen geplündert wurde, verfielen sie der Zerstreuung; die besten kamen in die Aguadogalerie.

Von den beiden in Spanien verbliebenen Stücken ist das merkwürdigste die Armenspeisung, in der Akademie von S. Fernando zu Madrid. Der Italiener Norbert Caimo, der sie 1756 noch sämtlich beisammen sah, stellt dies über alle. Der fünfzigjährige heil. Diego, ein edler schwermütiger Kopf, kniet vor einer Schar aneinandergereihter Bettelleute, die Teller halten; neben ihm auf der Erde steht ein großer Kessel, in dem Brot- und Fleischstücke schwimmen. Er spricht das Dankgebet. Es sind dieselben Gestalten die noch heute an den Portalen stolzer Kathedralen lagern, ein Rosenkranz des Elends, der Mildtätigkeit der Gläubigen dargereicht. Solche Klienten von S. Francisco mag der Maler hier benutzt haben. Und er bringt sie auf die Leinwand, wie er sie findet, in schwachem Licht, doch deutlich, wenn auch etwas mager modellirt, in harten Umrissen, auf dunklem Grund, in trüben Farben, rechten Armenfarben, wo das Bettlerbraun der Mäntel den Ton angiebt. Keine ausgewählte Malermodelle, auch keine scheinheilige Arme, die vor Demut und Respekt den Hunger vergessen, nein, selbstsüchtig und stumpf, all ihr Seelenleben gesammelt auf den Inhalt des Topfes, nicht ohne den nationalen sosiego; kaum sieht man etwas wie einen Blick des Dankes. Aber darauf hat der Heilige auch nicht gerechnet; „er nimmt", heißt es in den Versen darunter mit spanischem Humor, „den Dank auf seine Rechnung" (el dar las gracias por su cuenta toma). Zum Glück sind auch Kinder da, sie knien in engerem Kreis um S. Diego und den Topf, weniger gierig als die Alten, sagen sie folgsam ihr Gebet her. Ein herrlicher blonder, satter Bambino ist an der Brust seiner abgezehrten zigeunerhaften Mutter entschlummert. Man mag gar nicht daran denken, daß diese frischen zufriedenen Kleinen zu solchen wandernden Sammelpunkten menschlichen Jammers und Schmutzes heranzureifen bestimmt sind, man will an solche jarhundertelange Fortpflanzungsfähigkeit des Elends nicht glauben.

Unser Bild, das Ceau Bermudez auf die Anregung Velazquezscher Volksstücke zurückführen will, zeigt uns also den orientalisch-spanischen Kultus des Almosens, die Betrachtung des Bettlers als Stellvertreters Gottes. In einem zweiten Gemälde (jetzt bei Mr. Curtis in New York, radiert in dessen Katalog), wo derselbe Diego (als Kopist

der heil. Elisabeth) von dem Guardian des Klosters bei einem frommen Ungehorsam überrascht wird, und der Speisevorrat in seinem Kuttenschoß sich in Blumen verwandelt, sieht man, unter den Bettlern am Boden sitzend, einen Mann von edlen Zügen, mit Wundmalen an den Händen: Christus. „Gott macht", so heißt es im Guzman de Alfarache, „die Reichen nicht für die Armen, sondern die Armen für die Reichen. Der Bettler, der auf seine Klagen ein Almosen erhält, verwandelt es in deinen Gewinn; indem er Gott in seine Stimme hineinlegt, macht er Ihn zum Schuldner, Ihn zur Rückzahlung verpflichtend."

Zu den Begnadigungen des andalusischen Bettelmönches gehörte auch, daß er sich zuweilen im Gebet schwebend in die Luft erhob. So zeigt ihn in dem Gemälde der Galerie zu Toulouse der Guardian dem zu Besuch in Alcalá anwesenden Bischof von Pamplona (gestochen in der Galerie Aguado). Die fromme Anwandlung ist über ihn gekommen im Küchengarten, den er damals zu besorgen hatte: er pflegte sich anfänglich als Einsiedler durch Gemüsebau seinen Unterhalt zu verschaffen. In einem der beiden großen Stücke (im Louvre) ereignet sich dies Wunder an einem noch wunderlicheren Ort. Vor uns öffnet sich ein geräumiges gewölbtes Souterrain; als Gegenstück zu jener nationalen Olla erblickt man das stattliche Arsenal von Pfannen, Kochtöpfen, Spießen, das Rohmaterial aus den verschiedenen Naturreichen, massenhaft und appetitlich, dessen die frommen Männer selbst zur Erhaltung dieses vergänglichen Lebens bedürfen. Für profane Augen war es eine Verwertung der bodegones oder Küchenstudien, die Murillo auf Vorschlag und nach dem Vorbild jenes Beraters unternommen haben mag. (Fig. 1.) Wie es scheint, hat das Kloster hohe Gäste zu erwarten, der Bruder Diego ist als Küchenmeister befohlen, aber alsbald wieder geistesabwesend. Da erscheinen (wie bei Aschenbrödel) ungerufen sieben Engel, kleine und erwachsene, und übernehmen den Dienst, wie unsere Damen zum Besten Abgebrannter und Überschwemmter als Verkäuferinnen und Kellnerinnen sportliche Abwechslung suchen. Als Köchinnen und Küchenjungen rühren sie Mörserkeulen, schwingen Kochlöffel, sortieren Gemüse, ordnen Teller; alles mit viel Anstelligkeit und in bester Laune über diese Unterbrechung ihrer sonst etwas einförmigen Beschäftigung. Vorn in der Mitte steht die Oberköchin, Befehle gebend. In diesem Augenblick öffnet sich die Thür, im Geleit eines frayle erscheinen zwei Kavaliere in Hoftracht, mit dem bigote levantado; einen, vielleicht das Bildnis eines Gönners, schmückt das Santiagokreuz. Angewurzelt stehen sie in der Thür, denn da hängt der Bruder Diego in inbrünstigem Gebet in der Luft, von einem Lichtschimmer umflossen. Die gedrungene Gestalt mit knochigen Zügen, Stoppelbart ist freilich ganz von dieser Erde. Die Rollen sind also vertauscht: die beschwingten Himmelwesen tummeln sich als ob sie zu Hause wären auf den Fliesen des Küchenestrichs, der Koch schwebt in einer ihrer Sphären. Der Humor ist, daß die

Fig. 1. Der hl. Diego und die Engelküche. (Paris, Louvre.)

Mischung des Trivialen und Phantastischen in diesem Doppelwunder sich ganz natürlich ausnimmt; auf solchen Bildern erscheint alles „historisch".

Daß der Maler sich gerade auf dies Stück und besonders auf die Figur seines wunderlichen Heiligen am meisten einbildete, deutet an die (von ihm recht selten aufgesetzte) Firma gerade unter jenen (B.$^{\text{aeus}}$ Steph.$^{\text{s}}$ de Murillo. anno 1646. me. f.). Die Silhouette hat im Wurf Ähnlichkeit mit dem Mose in Raphaels Transfiguration. Ist es Zufall? Oder freute sich der arme obskure Mensch dieser Erinnerung an den Größten seiner Gilde, so lebendig in hispanische Mundart übertragen?

Der Ton ist, der Räumlichkeit angemessen, tintig (Cean fand da den Einfluß Spagnolettos); das Inkarnat bronzen: man bemerkt in dem leicht bewegten Engelkostüm viel gelbe und blaßrosa Töne. Man sieht aber auch, daß er von Anfang hinaus wollte auf lebhaften Wechsel farbig tiefer Schatten und sonniger Lichter, die blitzartig die Faltengrate bezeichnen. Die lockere Komposition hat man gerügt; aber man versuche es, diese heilige Schnurre auf andre Weise so vorzutragen, daß sie, sich selbst erzählend, keiner Glosse bedarf.

Gegenüber der „Engelküche" mit ihrem Kellerlicht hing eine gleichgroße Scene in überirdischem Licht. Es ist seine erste Vision — eine der größten und kühnsten, obwohl noch ohne die Mittel der Versinnlichung, welche dieser himmlische Feuerwerker später sich ersonnen hat. Sie ist aus der Dudley Galerie in die Dresdener Galerie gewandert.

Als die heil. Clara, der einst S. Franciscus selbst ihre langen Haare abgeschnitten hatte, nach zweiundvierzigjährigem Klosterleben ihr Ende nahe sah, hörte (so erzählt die Flos Sanctorum) eine Schwester sie mit sich selbst reden, ihrer Seele zu der bevorstehenden Fahrt mit solchem Geleite Glück wünschen. Befragt, erklärte sie, „sie sehe die Königin der Engel". Auf ihre Fürbitte wurde dann auch jener das innere Auge erschloßen, und sie erblickte, was der Maler uns hier entschleiert hat.

Denn was das leibliche und was das innere Auge sah, steht in dem ansehnlichen Bilde (5′ 3″ × 14′ 4″) nebeneinander: links, ein Fünftel etwa der Länge einnehmend, das dunkle Lager mit knieenden Greisen, schluchzenden Frauen, Kerzen und Geräte für das Viatikum am Boden. S. Clara in die Kissen gesunken, das Haupt geneigt, die Arme gekreuzt, schon mit der Mattigkeit des Todes, wie ein Marmorbild. Aber vor dem Augenblick wo ihr Bewußtsein im Todesdunkel erlischt, strahlt es noch einmal auf in lichtem Traumbild. Ins Sterbezimmer bewegt sich ein Zug von Jungfrauen in weißen Gewändern, Palmen in den Händen, Gestalten voll Grazie und Heiterkeit, unter dem Schein einer hellen Wolke. Eine Königin, kenntlich durch Adel der Züge und einen Glanz, der die Mitternacht der Zelle zum lichten Tag machte, tritt zu ihr, mit himmlischen Empfangsgaben, in jener leisen bangen Bewegung, wie

man Sterbenden naht. Neben ihr zur Rechten der Heiland selbst, ein Bild des sanftesten, liebevollsten der Menschen, der die treue Dienerin mit sich nehmen will. —

Die übrigen Bilder findet man im Katalog von Curtis verzeichnet und beschrieben. Der heil. Franz der Engelmusik lauschend (in der Akademie zu Madrid), recht trübe gemalt, wird viele enttäuschen. In der Wahl und Behandlung seiner Vorbilder für historische Charaktere war der Maler noch Anfänger. Er hatte noch nichts aus eigenem Fond dem vom Zufall dargebotenen Modell hinzuzufügen. Die enge Stirne, die vordringenden (kurzsichtigen?) Augen, die eingebogene Nase, der starke Mund — das ist kein Mensch der ins Unendliche blickt. Aber die Gebärde ist unübertrefflich wenn auch nüchtern wahr, noch mehr Horchen als Entzückung. Der aufgerichtete Oberkörper, die ausgestreckte Hand mit dem die Tonreihe begleitenden Zeigefinger, der ins Leere starrende Blick: lauter Neben- und Hilfsbewegungen des Lauschens. Ein Fieberkranker, den Musik aus dumpfer Betäubung erweckt. Der schwebende Engel, ihm unsichtbar, ist bloß die Bezeichnung der Musik für uns Außenstehende: er geigt mit dem Gleichmut eines Virtuosen, der die Ewigkeit hindurch alltäglich geigt. Die Aufregung des Mönchs scheint ihm Spaß zu machen.

* * *

Der Erfolg dieses Cyklus war augenblicklich und durchschlagend, er verschaffte ihm allgemeine Beliebtheit und den Weg zu viel umworbenen Aufträgen*). Bald gründete er einen Hausstand, im Jahre 1648 verband er sich mit einer Sevillanerin des stolzen Namens Doña Beatriz de Cabrera y Sotomayor. — Man erschöpfte sich in Vermutungen, wie er zu jener Wandlung gekommen. „Niemand wußte, wo er diesen neuen, meisterlichen und unbekannten Stil her hatte, da es in Sevilla keine Muster und Meister gab, die ihn hätten lehren können.“ Während spätere spanische Schriftsteller in den Gemälden Nachahmungen der genannten Meister im Madrider Schloß finden wollten (nach ihnen hat neuerdings jemand den Stil als „glücklichen Eklektizismus“ bezeichnet), meinte man damals, er habe sich in den zwei Jahren eingeschloßen und nach der Natur studirt. Palomino verglich ihn in dieser Methode der Autodidaktik mit Caravaggio, Ponz fand „die Natürlichkeit in jedem Stück unbegreiflich“. In der That hatte er im Verkehr mit jenen Meistern, wo andere sich verloren hätten, sich selbst gefunden. Er hatte nur gelernt, Bilder da zu sehen wo er bisher keine geahnt hatte. Seine Figuren sind noch heute unverfälscht sevillanisch, und mehr als die

*) Die früheste Erwähnung, und zwar von einem Deutschen, findet sich in dem Tagebuch des österreichischen Gesandten Grafen Harrach, der im August 1677 in Sevilla war. „In einem kleinen Gang (von S. Francisco) haben sie mir gewisse Bilder von einem mahler Morillo genannt gezeigt, so noch hier lebt, vndt feindt gar guet.“

irgend eines früheren. Die Scenen haben eine so unverkennbare Ortsfarbe, daß wir ohne die Kunde von jener Reise Murillos Kunst für ganz autochthon erklären würden. Die Erinnerung an Venedig und Flandern scheint er beim Überschreiten des Passes Despeñaperros zurückgelaßen zu haben. „Das ist unsere Malerei, das ist andalusische Art", mag man damals oft im claustro chico von San Francisco gehört haben. Und wir, die auch den fertigen Murillo kennen, sehen wie ganz diese Art in seinem Sonderwesen wurzelte. Was hier plötzlich zum Vorschein kam, lag als dunkler Antrieb schon in jener Stimmung die ihn aus Sevilla forttrieb: dem Überdruß am Manierismus. Daher nun statt der Ateliergesichter Bildnisse aus Volk und Kloster, statt der Schulgebärden die dem Leben abgesehene Mimik, statt der kühlen hellen Haltung kräftiges Chiaroscuro, statt der Komposition nach Schablonen die aus der Erzählung von selbst fließende Anordnung.

Mußte er denn nach Madrid pilgern? Zurbaran hatte ungefähr dasselbe zu Hause gelernt; bei ihm hätte er eben diese Mönche, Bettler, Mädchen, Kavaliere finden können; seine großen Bilderreihen in der Merced, im S. Thomaskolleg, in S. Buenaventura waren eine täglich offene Akademie. Dieser Spanier war Murillos Vorgänger in der Übertragung der Methoden des italienischen Naturalismus auf die dortige Kirchenmalerei; auch er begann mit dem strengen Anschluß an die Natur, besonders in den porträtartigen Köpfen und dem einseitigen Lichteinfall des geschlossenen Raumes. Und er ist unerreicht geblieben in der Mönchsanekdote; speciell für die Legenden des Barfüßerordens hatte Murillo ein hohes Vorbild von seiner Hand vor Augen in den Geschichten des heiligen Bonaventura, in der Kirche von dessen Colleg, in der Calle Catalanes. Zurbaran hatte sich mit dem älteren Herrera in die acht Altarbilder des Schiffes zu teilen gehabt. Diese vier Bilder waren vor nunmehr vierundzwanzig Jahren (1622) von dem damals vierundzwanzigjährigen Estremeño gemalt worden,*) — ein Jahr vor dem großen Gemälde, das als sein Meisterwerk gilt: die Apotheose des heiligen Thomas, jetzt im Museum. Der Garten (huerta) jenes Collegs stieß an den des Klosters S. Francisco, für das Murillo seine Geschichten des heil. Diego malte.

Zurbaran war ernster, mächtiger, fast finster, seine Modellierung plastischer, härter, sein Colorit von düsterer, gedämpfter Pracht, aber im Ausdruck der Bewegung war er befangen, zu pedantisch gebunden an das Modell, besonders in der Draperie. Seine Sphäre war engbegrenzt. Er kennt nur die Welt des Klosters und das feierlich gemessene Gebahren der Priester und Mönche, seine Bewegungen passen sich der Kutte und Kasel an. Aber diese legendarischen Scenen enthalten eine unschätzbare Galerie

*) S. Anhang: Zurbarans Scenen aus dem Leben des heil. Bonaventura.

echtspanischer Charakterköpfe von stupendem Realismus, die sich, als Porträts betrachtet, mit Velazquez messen können.

Eine Vergleichung der Historien beider Maler zeigt uns ihr Wesen in scharfem Licht. Murillo ging aus von der Beobachtung des gemeinen Lebens, und er besaß das Gefühl des Lebens und der Bewegung, das sich nicht von dem stillhaltenden Modell ablesen läßt; man muß die Eindrücke in sich aufnehmen und aus dem Innern, dem aufgegebenenen Gegenstand angepaßt nachschaffen. Indem Murillo die Wunder und Visionen in seiner dem Leben abgesehenen Weise nachdichtete, erschienen sie wie alltägliche Vorgänge der Gegenwart und Örtlichkeit, vollkommen überzeugend und doch nicht ohne einen Anflug von Humor. Welch ein Schritt von Zurbaran zu der Unbefangenheit, mit der hier Gestalten über die jedermann zuständig war, die Rollen der Legende wie ihre eigene durchführten! Diese spielend leichte Handhabung der Seelensprache, wenn auch nur in liebenswürdigen, freundlichen, heiteren Tonarten! Welche Hand, die diese Anekdoten hinzauberte, das Niegesehene und Unmögliche so lebendig und glaublich machte, wie das was jeden Morgen auf der Gasse erschien! Waren die Tage wiedergekommen, wo die Engel Gottes sich bei den Patriarchen zu Tisch luden?

Man sieht, dieser Künstler ist gleich in seiner ersten, freien Arbeit ganz er selbst. Die sonst bei seinesgleichen fast nie fehlenden Jahre der Befangenheit und Härte, wo sie sich selbst so unähnlich sehen, fallen aus. Darin liegt das Merkwürdige dieses Franziskanercyklus, bei aller Flüchtigkeit, die der Charakter solcher Bilder und die Art der Entstehung mit sich bringt, die technischen Mängel eines ersten Versuches nicht zu vergeßen. Auch die stete Abwechselung in Erfindung und Beleuchtung kündigt bereits jene Unerschöpflichkeit der Hilfsquellen an, die Leuten seines Ranges nie zu fehlen pflegt.

Murillo hat sich in solchen Mönchsgeschichten — dem Lieblingsfeld Zurbarans — selten wieder versucht, wohl aber noch oft Gruppen und große Folgen malen müssen, die wie unsere Kreuzgangsbilder anderswo ohne Zweifel in Fresko ausgeführt worden wären. Diese Technik war in Spanien verloren gegangen. Selbst Kuppel- und Gewölbemalereien mußten durch Tapezierungen mit Leinwandbildern in Öl ersetzt werden. In diesen das Fresko stellvertretenden Serien für hohe Kirchenwände hat Murillo seine größten Erfolge erzielt. Vielleicht wäre er in Welschland ein Freskomaler geworden. Das blieb nicht ohne Wirkung auf seinen Stil. Er mußte die Vorteile des Fresko, für das die romanisierenden Meister des vorigen Jahrhunderts in Sevilla gute Vorbilder hinterlaßen hatten, der Leinwand zu erhalten suchen. Solche Aufgaben lenkten sein Auge auf die große Gesamtwirkung, beförderten den breiten resolnten Vortrag, gewöhnten an decorative Rücksicht auf Ort und Licht: sie schränkten die Willkür des Staffeleibildes ein, ohne auf die Vorteile der Öltechnik zu verzichten.

Das erste Jahrzehnt nach der Rückkehr.

Die Erzählung steht nun vor einem fünfunddreißigjährigen Schaffen, aus dem noch ein Schatz von angeblich halbtausend Gemälden verzeichnet ist, über deren Zeitfolge, mit wenigen Ausnahmen, die Akten schweigen. Freilich steht der Anfangspunkt fest und der Schluß: die großen Folgen der Caridad, der Kapuziner und einige wenige Zwischendaten, aber das ist alles. Ob es möglich ist, die zeitliche Kette der übrigen Stücke aus inneren Gründen beweiskräftig herzustellen? Die Erfahrung zeigt ja, daß man bei gutem Willen sich immer in eine so bestimmte Überzeugung hineinforschen kann (jeder in seine besondere), als hätte man das Tagebuch des Meisters eingesehen, ja in den Falten seines Herzens gelesen.

Die alte Unterscheidung dreier Stilperioden — des kalten, warmen, duftigen (frio, calido, vaporoso) ist längst außer Credit. Gewiß kann man eine Anzahl Bilder bezeichnen, auf die diese von spanischen Malern früherer Zeit (die keine leeren Wortmacher waren) eingeführten Ausdrücke wie gemünzt scheinen; aber es wäre ein trostloses Beginnen, alle unter diese Begriffe, oder auch, wenn sie versagen, gewerbsmäßig unter so nichtssagende wie „zweiter Stil", „bester Stil" unterbringen zu wollen.

Man hat neuerdings auch wol behauptet, jene drei Stile seien bedingt durch die Stoffe, also gleichzeitig: den kalten Stil wählte er für die Mönchsgeschichten, den warmen für die Madonnen, den duftigen für die Visionen und Conceptionen; so meinte Tubino. Diese Auskunft wird indes durch Gegenbeispiele hinfällig. Es ist leicht zu sehen, daß viele Wechsel die man sonst geneigt sein würde aus Stilwandlungen zu erklären, in gleichzeitigen Werken vorkommen, also andere Ursachen haben: z. B. die poetische, aufregende, oder nüchterne, vertrauliche Art der Handlung; den Geschmack, die Geistesart, die Gunst der Besteller, endlich den Aufstellungsort.

Nur soviel stellen jene wenigen sicheren Jahreszahlen außer Zweifel, daß Murillo den Weg zur völligen Beherrschung seines malerischen Rüstzeugs in sehr wenigen Jahren durchmessen hat. Denn ins Jahr 1655 fällt bereits die „Geburt Mariä", ein Gemälde, dessen üppige Orchestrierung er nie überboten hat, und ins folgende sein Meisterwerk, der heil. Antonius der Taufkapelle. Für alle Stilnüancen, die in den darauffolgenden siebenundzwanzig Jahren vorkommen, wird man andere Ursachen suchen müssen, als eine vermeintliche Entwicklung; sie können keinen festen Anhalt zu chronologischer Anordnung geben.

Ins erste Jahrzehnt nach der Rückkehr dürfte eine Anzahl der verschiedenartigsten Werke gehören, in denen Kunst und Schönheit des Lichts, Wärme der Empfindung und Farbe, Reichtum ihrer Harmonie und Adel der Züge oft zu vermissen sind. Die Typen haben keinen sehr hohen geistigen oder ästhetischen Rang, der Ausdruck ist meist

nüchtern, ja hausbacken, der Farbenschönheit scheint er eher aus dem Wege zu gehen. Er bevorzugt die kalte, dunkle Seite des Spektrums: blau, violett, blaugrün, gebrochene Purpurtöne, dazwischen stumpfrosa mit weißlichen Lichtern, ein lichtschwaches Gelb, zuweilen tritt hinein der Contrast schreienden Zinnobers. Die Schatten sind undurchsichtig, schwärzlich: das Licht in Glorien und Visionen ein schwerer trüber Schein, die Wolken sehen bald finstern Vorhängen, bald dem Qualm einer Feuerbrunst ähnlich.

In einer andern Gruppe, die etwas später fallen dürfte, ist die Haltung ebenfalls dunkel, die Schatten aber sind wärmer, die Farbe gesättigt, der Ton des Fleisches fällt ins Gelbliche und Bräunliche, die Modellierung wird erzielt durch ein sfumato. Stimmung und Ausdruck sind heiter, anmutig, zuweilen sinnig. Hier könnte man vom estilo cálido sprechen.

Für jene dunkel-kalte Skala ist ein gutes Beispiel die Verkündigung im Prado (856). Man könnte sich so eine fleißige Nähterin denken, die durch den Besuch einer großen Dame überrascht wird.

Die Hirten (Prado 859) bestätigen, daß er sich Ribera gründlich angesehen hat. Die Gruppierung, einzelne Figuren, z. B. der heil. Joseph, der alte Hirte im Schafpelz mit den runzligen Händen und schwieligen Sohlen, sind in dessen Geschmack; die Maria jedoch, auf deren Antlitz das Licht sich sammelt, reicht nicht an die hohe ernste Schönheit und den ahnungsvollen Blick des Valencianers. Diese junge Bauersfrau aus der Ebene von Carmona blickt etwas müde und leer. So ist das Ganze in einen lichteren und leichteren, gevatterhaft-behaglichen Ton übertragen; bei aller Volksmäßigkeit doch etwas aus zweiter Hand. Es ist ein frugales, sonnverbranntes Völkchen, das dem Boden nicht mehr als das Unentbehrlichste abgewinnt, in nachbarlicher Freude über die Erscheinung eines neuen Püppchens; das gutmütige Grinsen des Greises, die Neugier des Mütterleins, die zeitlebens das erste Lasttier des Hauses war. Ähnliche Bilder in der Ermitage (363), in der Vatikanischen Galerie sind noch einen Ton niedriger gehalten. — Nicht weit davon hängt die heil. Familie mit dem Vöglein (del pajarito, 851) in der Zimmermannswerkstatt (Fig. 2); ein viel vorzüglicheres Bild von plastischer Kraft, meisterhafter Ökonomie des Lichtes und bürgerlich ernster, schlichter Lokalfarbe. Während die Mutter am Haspel fleißig ist, beschäftigt sich der schwarzbärtige, noch keineswegs gealterte Meister mit dem Knaben, der das Wachtelhündchen durch einen emporgehaltenen, geängsteten Hänfling zu reizen sucht. Die Frau sieht einen Augenblick vergnügt behaglich von der Arbeit herüber. Von einer heil. Familie ist in diesem liebenswürdigen Genrebilde freilich keine Spur.

Als Zimmerschmuck für den Palast des Marques von Villa Manrique waren fünf Geschichten des Patriarchen Jakob bestimmt. Anfangs sollte der Landschafter Iriarte den Hintergrund malen, den dann Murillo selbst übernahm. Diese Bilder

Fig. 2. Die heilige Familie mit dem Vöglein. Madrid, Prado.

sind merkwürdig als Versuche dekorativer Zimmermalerei. Da liebt das Auge über endlos auseinandergehende Flächen zu gleiten, in Fernen träumerisch auszuruhen. Die hineingesetzten Figuren sind nicht viel mehr als Staffage. Reizlos sind diese weiten, bleichen, leeren Gefilde, in kaltdiffusem Tageslicht, nur durch ein paar mächtige Bäume belebt, von echt spanischer Wildheit. In dem Hauptbild (Grosvenor House), Laban der die gestohlenen Hausgötter in Jakobs Zelte sucht, sieht man sich versetzt in eine solche Wildnis, ausgedehnt und unheimlich: ein Thalkessel ohne Fernblick, schattenlos und doch ohne Luft und Licht, unter einem von weißer Wolkendecke verschloßenen Himmel; aber auf der kahlen Bühne bewegen sich farbenleuchtende, muntere Figuren. Laban scheint sein Bedauern auszudrücken über die ihm peinliche Visitation, Jakob weist mit dem unwilligen Stirnrunzeln der verkannten Unschuld auf die am Boden ausgebreiteten harmlosen Inventarstücke. Die Schuldige, die schöne Rahel, Hauptfigur und beßere Schauspielerin, sieht dem Vater offen freundlich ins Auge. Lea und die Aja drängen sich hinzu mit der holden Kinderschar, die den großväterlichen Scharfblick durch Sentimentalität umnebeln soll.

Zwei andere Stücke der Serie kamen 1811 in die Ermitage. Im erschlichenen Isaaksegen nimt fast die Hälfte die Patriarchenresidenz ein, deren Inneres sich in einem großen Bogen öffnet. Dieser öde Steinbau ist kahl und unwohnlich wie ein andalusisches Bauernhaus. Der alte Herr hat sich im Bett aufgerichtet, in würdiger, sanftgebeugter Haltung; Rebekka beobachtet sorgenvoll ihren Jakob, ob er die eingelernte Rolle glücklich zu Ende führen werde. Draußen die Magd auf dem Wege zum Brunnen sieht schon den heraneilenden Erstgeborenen. — Ein ähnliches kleineres Bild ist in Apsley House.

In der Jakobsleiter ist noch nichts vom Reiz des Visionären. Der Maler zeigt uns eine buchstäbliche Holzleiter, gelehnt an ein feuriges Loch im Himmelsboden. Aber die fünf jugendlichen Gestalten, in anmutig-geschäftigem Drängen auf- und abschwebend, hätten dies Instrument offenbar gar nicht nötig. — Die Geschichte mit den bunten Stäben war in der längst zerstreuten Northwick Galerie.

Vollends in die Gauner- und Bedientensphäre der Guzman und Gil Blas findet man sich versetzt beim Verkauf Josephs (Hertford House), einem der wenigen (kalligraphisch) bezeichneten Bilder: *B. Murillo f.* Der väterliche Liebling ist ein böser Bube, der sich gegen die über ihn verhängte verdiente Züchtigung ungebärdig plärrend sträubt: man tritt noch eine Stufe unter ähnliche Scenen eines Valentin und Cavalier Calabrese. Die Gegenwart — der Schelmenroman — hat auch hier ihr Licht auf die Vergangenheit geworfen: der Erzvater wird zum Patriarchen der picaros.

Daß es aber der Stoff war, der ihn auf diesen niederen Erzählungston brachte, zeigt das kleine Idyll, Elieser und Rebekka im Prado (855). Keine ächtere Dorf-

geschichte ist je dort in Farben erzählt worden. Hübsche, frische, aufgeweckte, sittsame Landmädchen, in lachenden Farben vor einer diesmal auch ganz einladenden, silbrig kühlen Ferne*). Wie gar nichts ist doch hier von dem wilden Zigeunerbraun und Zigeunertemperament, das die Modernen in den Volkskindern Andalusiens zu entdecken pflegen.

Gegen den Schluß dieser ersten Zeit mag auch ein Hauptwerk von höheren Ansprüchen und sehr gediegener Ausführung fallen: der heil. Bernhard von Clairvaux, den die Mutter Gottes in seiner Zelle besucht. (Prado 868). Der Kopf ist nicht unpassend gewählt für den Abt, gewagt aber die Symbolik mystischer Feinschmeckerei des melliflui doctoris. In dem nicht mehr jugendlichen Antlitz der Himmlischen ist ein Zug matten, phlegmatischen, Stolzes, gemildert durch die Huld, so die Situation forderte. Diese Vision ist körperlich wirklich in den Vordergrund gedrängt, als drohe sie den Rahmen zu sprengen. Das Weiß der Cistercienserkutte, der lange Frauenrock in ernstem Braunrot mit der in den breiten Lichtflächen fast verschwindenden Lokalfarbe verleihen dem Bilde ein kaltes Wesen. Die dichte Wolke mit dem Kinderschwarm ließ noch Raum für den Bücherspind mit den Folianten, den Studirtisch nebst Schreibzeug, Bibel und Lilienvase, und für die Amtsinsignien am Boden, alles unübertrefflich, ein theologisches Stillleben.

Genrebilder.

In der Masse seiner Werke, in den Galerien von Sevilla, Madrid und Paris, lernt man den Meister fast nur als Kirchenmaler kennen. Demgemäß hat man ihn natürlich, nach bekanntem „synthetischen" Rezept, abgeleitet als Dolmetsch der aufgeregten Devotion der Gegenreformation. Hat er denn jenen „Weg der Natur" sobald wieder verlassen, auf dem er sich den ersten Erfolg errang?

Das behaupten, hieße über Namen und Stoff die augenfälligsten künstlerischen Eigenschaften aus dem Auge verlieren. Die besprochenen Stücke zeigen gerade, wie ihn mitten in den Reichen der Phantasie Eindrücke seiner irdischen Umgebung umschweben. Jene Nüchternheit, „Frostigkeit" (frialdad), von der die Spanier bei diesen frühern Bildern sprechen, sie war der Fehler einer Tugend, einer freilich nicht eben poetischen Ehrlichkeit des Künstlergedächtnisses, das Anvertrautes wörtlich bewahrte, nicht verflachte oder verfälschte, aber auch vor der Hand noch nicht veredelte und durchgeistigte. Obwol er aber von nun an ohne Pause für Klöster und Kapellen in Anspruch ge-

*) Das Gemälde „Ruth und Naemi" in Longford Castle ist wohl ein Matteo Rosselli; diese zweite florentinische Schule der Jacopo da Empoli, Francesco Corradi, Carlo Dolce steht Murillo unter den italienischen am nächsten.

nommen wird, so wäre doch zu verwundern, wenn er in einer Stadt mit soviel reichem Müßiggang und Luxus nicht auch zu Bildern Veranlaßung gefunden hätte, wo er die Modelle in ihren eigenen Rollen zeigen konnte. Ein unbefangener Blick in die Natur, Sinn für das Heitere, Gemütliche berief ihn zum Genrebild.

Dergleichen Stücke gehörten von jeher zu seinen beliebtesten; da sie nicht an Stiftungen gebunden waren, so hat sie sich bald das Ausland geholt, schon am Ende des Jarhunderts waren wenige mehr in Spanien zu sehen. Wie groß die Nachfrage war, beweisen die vielen Nachahmungen und Fälschungen, im vorigen Jarhundert besonders in England unter seinem Namen verbreitet und gestochen.

Sie bewegen sich meist in einem engen Gebiet, das sonst in den Niederlanden weniger, öfters aber bei Italienern und Franzosen vorkommt: Crispi, Piazzetta, Magiotto, die Le Nain. Lebensgroße Gruppen oder Einzelfiguren in Situationen, pilluelos, Knaben und Mädchen in dem Alter wo die Formen gestreckt werden, mit Ankauf oder Vertrieb von Gartenprodukten betraut. Sie befinden sich auf dem Weg zum Markt oder von da nach Hause; Offerten trifft man nur bei Einzelfiguren; auch hier fehlt das Bedürfniß des Dramatischen. Sie zählen den Rest oder Gewinn, verspielen ihn auch, sind ihre eignen Kunden und Gäste; gelegentlich auch mit minutiösen Einzelheiten ihrer Toilette beschäftigt. Die Wahl dieser Marktmotive sagt schon, daß die Stimmung solcher Bilder keineswegs sentimental ist, wie bei Chardin, Greuze und Gainsborough. Da er Hunderten von Kindern Engelrollen beizubringen hatte, so war es ihm eine Erholung, ein Kontrastbedürfnis, sie gelegentlich in ihrem häuslichen Werktagsröckchen zu zeigen. Die Natürlichkeit dieser Gruppen ist so vollkommen, daß viele die hier aufgewandte Kunst übersehen, man merkt nicht, daß so etwas nur der geübte Historienmaler macht.

Kein richtigeres Bauernmädel ist je gemalt worden als das schwarzäugige Kind mit dem Korb Orangen und Orangenblüten (Galerie Choiseul, Ermitage. Fig. 3). Halb zutraulich, halb verlegen lacht sie den Kunden an, die Hand mit dem Zipfel des Kopftuches an die Wange drückend. Der Knabe im Gegenstück hält ein Strohkörbchen mit leeren Schalen, dem Hündchen, das begehrlich zu ihm aufsieht, scheint er zuzulachen: „Ja mein Liebster, jetzt bin ich so abgebrannt und hohlmagig wie du.“ (Fig. 4.)

Die beiden Gruppen in Dulwich College sehen in ihrer rußigen Gestalt ohne Farbe und Haltung echten Murillos freilich nicht sehr ähnlich, aber sie sind nicht fertig geworden. Der glückliche Besitzer einer Pastete, im Gras ausgestreckt, wird von einem vorüberkommenden, anständig gekleideten Negerjungen angebettelt, erteilt aber ein scharfes Nein, erläutert durch eine drohende Gebärde und die über die Leckerei schirmartig ausgespannte Hand. Ein profanes Gegenstück also zu der verschwenderischen Gebelaune des kleinen Thomas von Villanneva (s. u.). Auch das zweite Stück lehrt

Fig. 3. Obsthändlerin. (St. Petersburg, Ermitage.)

Fig. 4. Knabe mit Hund. (St. Petersburg, Ermitage.)

uns diese Jugend nicht von moralisch rührender Seite kennen. Hier sucht der Rastende den Wanderer mit leichtfertigem Lächeln zum Würfeln zu verleiten, und da dieser, wie der Krug zeigt, einen Auftrag hat, auch vom Wege der Pflicht zu verlocken. Zur Zeit noch mit Kauen beschäftigt, überdenkt der am Scheideweg der Tugend stehende den Fall mit der diese Funktion begleitenden Seelenruhe.

Von den fünf Gruppen der Münchener Sammlung sind die beiden bestgemalten auch die glücklichst erfundenen; die Würfler (1306), die Trauben- und Melonenesser (1304). Diese in geschloßenem Raume vor einer dunklen Mauer, mit klaren und scharfen Lichtern und Schatten, äußerst pastos und plastisch modelliert (Fig. 5); jene unter sonnigem Himmel, an die Ecke einer Ruine verlegt, im duftigen Stil. Der kleine Zuschauer neben den Spielern, kauend und träumerisch in die Ferne starrend, ist das Modell mancher Cherubs. Farbenheitere, lichtschimmernde Gebilde, sorglos und mühelos aus der Fülle der Künstlergnaden hingeworfen, wie eine Arie aus dem Barbier von Sevilla; und keineswegs bloß dem Feinschmecker zugänglich. Der oberbayrische Landmann, sonst mit düsterer Langeweile durch diese Säle schleichend, hier hemmt er seine Schritte, seine Züge heitern sich auf, er äußert irgend ein Wort des Vergnügens, des Verständnisses. Ihre Nähe drückt etwas auf die übrigen drei, die uns anderswo ebenfalls köstlich dünken würden: ihre Schatten scheinen stumpfer, die Farbe fadenscheiniger, der Strich flüchtig oder unsicher. Die Melonen- und Marmeladeesser (1305) sind eine Variante von 1304; die Geldzählerin ist in der Farbe reich, in der Zeichnung lose; am nachläßigsten, hart in Lichtern und Schatten, ist die Toilette (1308). In Madrid ist geblieben die Alte mit dem Spinnrocken, und die Gallega de la moneda, ein fast erwachsenes Mädchen von starkem Knochenbau und harten Zügen, zwischen den derben Fingern ein Geldstück. Sie scheint dem Käufer mit halb spöttischem, halb vergnügtem Kichern nachzusehen, und zeigt dabei zwei Reihen tadelloser Zähne. Die weiße toca hebt das warme Braun der Haut.

Dort im Palast befand sich im vorigen Jarhundert noch eine Alte, die Vendimiadora (von Carmona gestochen). Sie wendet sich mit ihren glotzenden Augen scharf um und scheint schlimme Worte hervorzuzischen, wahrscheinlich gerichtet an die Adresse unsichtbarer Kobolde, die lüstern hinter ihrem Traubenkorb her sie verhöhnen, wozu das Gesicht allerdings reizt.

Endlich „El piojoso“, im Louvre, ein Betteljunge: in der verwaschenen, groben, geflickten Uniform dieses Ordens. Er hat im Winkel eines verlassenen Hauses Malzeit gehalten: Äpfel und Rümpchen mit Wasser; nun möchte er sich, vor der Siesta, eines ungeladenen Gastes entledigen. Durchs Fenster fällt das Sonnenlicht in den finstern Käfig, das glühende Viereck an der Mauer gegenüber rahmt die Figur ein; Phöbus weist ihm das Versteck des Feindes. — Kein farbloseres Bild hat Murillo

gemalt: viel entschiedener hätte er dem Ton der gelbgrauen Lumpen das Inkarnat entgegensetzen können. Da Kellerlicht damals mit ebensoviel Glaubenseifer gepredigt wurde, wie kürzlich Freilicht, so wollte er zeigen, daß auch er einmal mitmachen könne, und zugleich, für was es passe wie gegossen. Er wollte aber auch den tenebrosi eine Lektion geben. Was ihn interessirte bei dem Bilde, war augenscheinlich das Spiel der Reflexe, wie sie die Schatten aufhellen und von der gelben Mauer her die Figur so einfarbig machen. Die Sachlichkeit mit der die Situation durchdacht, die Eleganz mit der das Problem gelöst ist, gleicht dem Verfahren der Natur, ebenso zweckvollkommen in ihren winzigsten wie stattlichsten Gebilden.

Man sieht, in dieser sonnverbrannten Schar ist wenig von der „Taufrische des Lebensmorgens", sie wandeln nicht im „Garten der Jugend" von dem die Dichter singen, nein, auf gemeiner Landstraße, der Winkel eines verfallenen Gemäuers mit Dorngestrüpp ist ihr Rastort, nicht ein samtener Rasen am Waldessaum; sie lachen höhnisch und schadenfroh, sind gefühllos gegen Hungernde, ihr Verfügungsrecht über die leckeren Naturgaben ist nicht immer zweifellos, endlich sind die Insekten da als Präservativ gegen Romantik. Die wirksamsten Hebel der Stimmung, Landschaft und Umgebung, sind kaum in Anspruch genommen. Der Kindlichkeit so gern und so überzeugend als Symbol sittlicher Eigenschaften, ja als Hülle des Göttlichen gemalt, er kannte also recht wohl den Egoismus, die Lust am Trug, die Herzlosigkeit dieses Alters. Auch in diesem warmfühlenden Manne war eine gute Dosis Härte des spanischen Realismus. Wie die Melonenschnitte und die Purpurtrauben Beere für Beere in dem weitoffenen Krater verschwinden! Es ist das Menschentier in seinem anmutigsten Naturzustand (nach Schiller ein Widerspruch im Beiwort); ein Anblick von ähnlichem Behagen wie die Brut im Löwen- und Leopardenzwinger. Denn es sind immer wohlgebaute, gesunde Rangen; von Verkommenheit und Siechtum, die zuweilen in den verwandten Le Nains (das Volk des grand siècle) peinlich werden, keine Spur. Gleichwol hat er sich hier in hohem Grade den Zorn Ruskins zugezogen. „An solchen verdorbenen, gefräßigen Vagabunden, ohne jede Scham und Scheinheiligkeit, seine Zeit und Kunst zu verschwenden! Wozu sind solche Bilder gut, wer könnte z. B. vor ihnen sich dazu begeistern, eine Gabe für die Armenschule zu spenden!" Doch wem lacht nicht das Herz vor diesen Produkten südlicher Obstgärten! Hier kann man lernen, wie der Maler der Mönchsträume Naturprodukte gesehen hat. Die flaumige Haut der Pfirsich, das harte Leder der Citrone, die safttriefende Melone mit der Fliege, das durchsichtig zarte Häutchen, welches den Nektartropfen der Traube umspannt, der Fruchtkern, der am Backen hängen blieb, die Bruchstelle am Irdenkrug, das schadhafte Korbgeflecht, das alles ist im Vorbeigehen, mit ein paar fetten colpi mitgenommen, aber der Pinsel scheint in den Teig getaucht aus dem die Natur diese Dinge knetete. Solche Innigkeit

Fig. 5. Küchenjungen. (München, Pinakothek.)

Fig. 6. Maurisches Blumenmädchen. (Galerie von Dulwich College.) Nach dem Stich von P. Lightfoot.

im Schauen des Geringſten bei dem gleichwol aus ganzem Holze ſchneidenden Künſtler giebt ſeiner Leinwand den unerſchöpflichen Reiz fürs Auge.

Nicht alle Stücke gehören in dieſe Klaſſe. Da iſt die Perle der Dulwich Galerie, das Blumenmädchen. (Fig. 6.) Ein fünfzehnjähriges Kind, an der Schwelle der Reife, ſitzt, ganz nach vorn gewandt, am Fuß eines Strebepfeilers. Ihre verlorene Ahnentafel geht vielleicht zurück auf ein edles Geſchlecht vom Stamm Hadhramaut; als Erbe ſind ihr nur die geſchmeidigen Formen geblieben, denen Grazie natürlich iſt. Zierlich, wie zögernd faßt ſie mit den Fingerſpitzen die Enden des über die linke Schulter fallenden gemuſterten gelben Shawls, in dem ſich entblätternde Roſen und Stiefmütterchen zu ſehen ſind, — ſie ſollen ihr das mündliche Angebot erſparen. Auch iſt die ihr nicht recht geläufige, geſchäftsmäßige Freundlichkeit der Verkäuferin durch kindliche Schüchternheit und nationales Mißtrauen gedämpft. — Aber die dunklen, von der Sonne Afrikas gemalten Augen, länglich, blinzelnd, auseinanderſtehend, die Wellenlinien der Brauen, Lippen, Naſe flüſtern von dereinſtiger Leidenſchaft. Sie hat ſich ſchön gemacht: eine Blumenhändlerin ſollte nicht bloß die weiße Roſe im Haar haben, ſondern ihr Ebenbild ſein. Man glaubt die paar blitzſchnellen Bewegungen der weichen Finger zu ſehen, mit denen ſie den weißen rotgeſtreiften Turban um ihre Haare geſchlungen hat, die ſich zu beiden Seiten herabringeln, rechts den Winkel von Hals und Schulter begleitend. Was die Damen denen ihre Blumen beſtimt ſind, wegwerfen würden, hat ſie benutzt mit einem Geſchmack, um den jene ſie beneiden dürften: never find fault with your tools. Das hellgelbe Kleid, keine Farbe kleidet den Oliventeint reizender, iſt durch weiße Streifen Leinen von der Haut getrennt. Die reinen, ſonnigen, mit Aroma geſättigten Lüfte von jenen Bergen her umſpielen ihre Geſtalt, die in ihnen aufgeblüht iſt. Die Landſchaft iſt im einzelnen geſtimmt zu der Figur: eine Mühe, die der Maler ſich ſelten gab: das Gelb leuchtet wieder auf in dem welken Gebüſch des Mittelgrundes; das Weiß hat einen Doppelreflex in dem bleichen Berg und der hellen Wolkenmaſſe unter dem oberen Himmelblau.

Weniger rein iſt das Geſchäft der als „Las Gallegas“ bekannten Sevillanerinnen, einſt in Heytesbury Houſe, jetzt in America. (Fig. 7.) Die Art, wie ſich die beiden noch unbußfertigen Landsmänninnen der heil. Juſta und Rufina im Fenſter zeigen, iſt ohne viel Kunſt von faſt illuſoriſcher Wirkung, ſtimmt übrigens mit der Behandlung des Bildniſſes bei Murillo. Die jüngere Schöne nimmt mit ihrem bloßen Arme die ſteinerne Brüſtung ein, das Geſicht derb auf den rechten Ellbogen geſtützt. Die gerade reine Stirn, Schultern, Wangen und Arm werden vom Oberlicht der Gaſſe geſtreift. Ihre dürftige Kleidung — nichts von Metall- oder Steinſchmuck — zeigt, daß ſie wenigſtens noch keine Kapitaliſtin iſt, ſie verläßt ſich auf den Glanz ihrer braunen Augen, unter halbmondförmigen ſchwarzen Brauen. Zwei kleine rote Roſetten

im Haar und eine winzige Busenschleife derselben Farbe sind der ganze Putz. Ein Körper, den die Natur in ihrer besten Laune geformt hat, aber statt in einen Palast in die kahle Höhle der Armut ausgesetzt; ihr Los ist im besten Falle die Kunst, als Volkstänzerin, Modell, so mag sie Murillo kennen gelernt und einem Liebhaber zu gefallen aufgenommen haben. Die Ältere steht im Halblicht hinter der halbgeöffneten Lade, sie hält das weiße Kopftuch an Mund und Nase, mit arglistigem Lachen den

Fig. 7. Sevillanerinnen. (America.)

Blitzen der munteren, schlauen Augen der Jüngeren sekundierend. Von diesem katzenartigen Pärchen sagte man: Die so die Junge lockt, fallen der Alten in die Arme. —

Die Patroninnen der Stadt Sevilla, die heil. Justa und Rufina, Töchter eines Töpfers der Triana aus der Heidenzeit, hat Murillo mehremale gemalt, nach wechselnden Modellen, z. B. seiner Madonnen; doch einmal hat er zwei schöne Mädchen der Triana, ganz unverbildet und sogar in heutiger Tracht, zu diesen glorreichen Märtyrinnen umgetauft, indem er ihnen bloß Palme und Thongeschirr zu tragen gab. Es sind die beiden löst-

lichen Kniestücke in Stafford House. (Fig. 8 u. 9.) In der strahlenden Frische des unretuschierten Volkstypus stehen sie auf ganz hellem, leerem Grund mit breiten Lichtflächen und durch Widerschein gebrochenen warmen Schatten. Die feinen Hälse seiner Modelle, deren Ansatz und die rundlich abfallenden bloßen Schultern hat der Künstler gut verstanden. Die im gelben Kleid, nennen wir sie die heil. Justa, mit dem etwas viereckigen Knochenbau des Kopfs, blickt andächtig aufwärts; die heil. Rufina, in Grün, gradaus, wie schläfrig, aber sie hat die Linie der Schönheit, und zwar ähnelt sie jener Dirne am Fenster. Auch das rote Bändchen fehlt nicht. Da konnte man sehen daß der Mädchenschlag der Triana in diesen schlechten Zeiten noch derselbe war wie einst, als das Heroenalter der Kirche aus diesem Thon Heilige formte.

Die heil. Magdalena in der Höhle, im Prado (901) ist nur eine Kopie; das Original (jetzt bei Mr. Beaumont in London) ist einer der besten Murillos in England. Er hat selten Magdalenen gemalt, und es giebt ohne Zweifel reizvollere und leidenschaftlichere; aber dieser darf man nachrühmen daß sie nur eine Magdalena sein kann: sie ist keiner andern seiner Frauen ähnlich. Der von den Ärmeln freigelassene Unterarm, die Schultern werden von Malern mit Neid betrachtet. Man begreift, wie ein Wesen mit diesen weichen Zügen, einem solchen Munde, fallen konnte, aber man glaubt auch an die Echtheit ihrer Reue. Die großen Augen sind rückwärts nach der Lichtöffnung gewandt, wo eben aus den Wolken ein Engelterzett hörbar wird, ein Signal in Tönen, daß ihre Buße angenommen ist.

Heilige Kinder.

Wenn er so der Jugend an den Zäunen und auf der Straße manchmal gern spielend seine Farbenkünste zuwandte, so glückte es ihm darum nicht weniger bei Kindern, die als höhere Naturen erkennbar sein sollten. Ja, überblickt man seine Gestaltenwelt, so scheint er um so liebenswürdiger, je mehr er sich dem kindlichen Alter nähert.

Nach Hunderten zählen die kleinen Geschöpfe, die in nie welkender Jugendfrische im Laufe mehr als eines Menschenalters seinem Pinsel entquollen. Der nackte niño auf Mutterarm, der einsame Hirtenknabe, das Söhnchen an der Hand des Vaters oder zwischen den Eltern, endlich die Cherube und Seraphe, mit und ohne Leib, in den Lichtkreisen seiner Erscheinungen: wenig Bilder giebt es, in die er nicht seine von Kindern wimmelnden Wolken hineinblies. Es war für ihn fast die einzige Gelegenheit Nacktes zu malen.

Er fand auch ein Geschichtchen, wo man ohne umständliche Procedüren die Straßengruppe in eine Legende umtaufen konnte. Thomas von Villanueva, der

Fig. 8. Santa Juſta. (Stafford Houſe, London.)

Fig. 9. Santa Ruſina. (Stafford Houſe, London.)

menschenfreundliche Bischof von Valencia, hatte sein Talent zum Heiligen schon als Knabe verraten, als er seinen Anzug an Bettelkinder verschenkte. Zwischen verlumpten Altersgenoßen steht ein feines, wohlerzogenes Kind in schön gebleichtem Hemdchen; aber das ist auch fast das einzige was ihm geblieben, alles sonst ist bereits eine Beute der vier kleinen Galgenvögel die es umdrängen. Einer probiert das grüne Mäntelchen, der zweite wälzt sich vergnügt am Boden, ein dritter erhält eben das letzte Stück, das man weggeben kann ohne sich zu schämen. Ein vierter, dessen Köpfchen einen Versuch zu machen scheint den Vorgang zu verstehen, glotzt verblüfft den kleinen Sonderling an (Bath House).

In den Madonnenbildern ist die Mutter Hauptperson, das Kind oft wenig mehr als Attribut: sie als θεοτόκος zu kennzeichnen. Man kann aber verfolgen wie es immer in Typus, Farbe, Temperament, Feinheit oder Derbheit der Bildung, in Stimmung und Gebärde zur Mutter paßt, nicht zwei könnten vertauscht werden. In den meisten Fällen hat er nicht für nötig gefunden, ihnen den Silberblick einer frühreifen Göttlichkeit zu verleihen; sie geben sich ganz nach Erdenkinder Art. Das neugeborene Kind zeigt er, wie Correggio, mit richtigem Takt verkürzt. Mag das Jesulein auf dem Schoße oder Arm sitzen, stehen oder liegen, sich anschmiegen, liebkosen oder ins weite starren, es sind immer augenblickliche, vorübergehende Regungen des munteren Wesens, die nur der Momentblick eines Malers auffängt und zur Freude vieler dahineilenden Geschlechter festlegt.

Eine Gruppe von Gemälden zeigt den Knaben Jesus oder Johannes auf einsamem Spaziergang. Das hilflose Wesen scheint in träumerischer Wanderlust sein Elternhaus verlaßen zu haben, nun sieht es sich am Saume eines finstern Waldes, in ödem Ruinenfeld (wo nach biblischer Vorstellung Unholde hausen), auf wildzerrißener Steppe. Bald sieht es uns sinnend, forschend an, bald wehmütig, vertrauend zum Himmel auf, wo es die Mutter einen Freund kennen gelehrt, oder umschlingt das Lamm, wie bittend ihm den Liebling zu lassen. Auch hier kam dem Maler des Südens die Natur entgegen: seine Kinder sind öfter früh aufgeweckt, fein, gefühlvoll, etwas altklug; er brauchte sie nicht unkindlich zu machen, um ein Höheres in ihnen anzudeuten; ohne viel Zuthaten konnte Murillo aus solchen Knaben einen heil. Johannes machen, in dessen dunklen Augen die Zukunft eines begeisterten Berufs aufdämmert.

Zwei solche Kinder, mit Lämmern, im Pradomuseum (864 f.) führen den Namen des Kindes Johannes und El divin pastor. Wenige Besuchstage mag es geben, wo diese Bezeichnung divino nicht vor diesen Bildern gehört wird, besonders aus Frauenmund. Als Malerei sind sie nicht hervorragend, ihr Wert liegt in Wahl oder Glück der Vorbilder und im unverfälschten Wesen kindlicher Natur. Stirling machte darauf

aufmerksam, daß Murillo auch das Motiv schon vorfand. In Sevilla wurden solche Lämmer den Kindern zur Osterzeit geschenkt. Unverkennbar nach dem Leben sind die etwas mageren Körperchen dieser Krausköpfe und ihre großen braunen Augen. Der kleine Jesus rastet auf einem Marmorblock am Fuße der Terrasse einstiger römischer Prachtbauten, die Hand auf dem verlorenen und wiedergefundenen Lamm; der blonde Johannes, von breiteren, schärfern Gesichtsformen, am Fuß eines Waldabsturzes sitzend, drückt die Hand ans Herz und blickt aufwärts, als weihe er sich der Verkündigung dieses göttlichen Hirten.

Von reiferer Knabenschönheit ist ein anderes, weltberühmtes Paar, schon in der Mitte des vorigen Jahrhunderts in französischem Besitz vereinigt, jetzt getrennt, der Johannes in der Nationalgalerie zu London (176), der ungleich vorzüglichere niño Dios im Besitz des englischen Rothschild. Diese haben schon die Klosterschule besucht, ihren Locken hat mütterliche Kunst nachgeholfen. Sie sind schärfer charakterisiert, und zwar ist die Handlung vertauscht. Der künftige Täufer, auf dem fast nächtlichen Grund eines Waldes und schwarzer Wolken hervorleuchtend, in warmem braunen Ton durchgeführt, den Kopf des Lammes an die Wange drückend, ist ein Knabe von feinem Oval und vollendeter Schönheit, in dem man kaum einen Bewohner der Wildnis vermuten würde. Der blonde Jesusknabe, in der erhobenen Rechten den Hirtenstab, führt die Lämmer durch einen dunklen Waldweg, die Figur hebt sich ab von wilden Hügeln und hohem bedeckten Firmament. Die lebhaft atmende Bewegung von Mund und Nase erinnert an den mühsamen Marsch. Der ahnungsvolle Blick der großen glänzenden hellbraunen Augen (mit viel Weiß) in dem zurückgeworfenen seitlich geneigten Lockenhaupt sind des Malers bildlicher Kommentar zu dem Worte: Ihrer ist das Himmelreich. (Vgl. die Heliogravüre.)

Er hat auch die beiden Kinder auf einem Bilde vereinigt, in den Niños de la concha im Prado, wo der wüstenkundige Prophetenknabe den jüngeren zur Oase geführt hat und mit der Kammmuschel den Labetrunk schöpft. Vielleicht eine Anspielung auf die spätere Taufe. Ein klassisches Beispiel des großartig freien Stils seiner Kinderschönheit, mit breitem, warmem, flottem Pinsel gedichtet. Ein Vergleich dieses Juwels seiner späteren Art mit der frühen jener ersten beiden klärt über solche Wechsel besser auf als Worte vermögen.

Seine Beobachtungen der wild animalischen Bewegungslust ganz kleiner Kinder konnte Murillo nach Wunsch verwerten in den Engelgruppen, Engelschwärmen der Wolken die seine Visionen einrahmen, ihren Nimbus abgrenzen und durch Gegensätze betonen. Hier war es, wo er mehr als sonst der Phantasie die Führerschaft überlassen mußte. Die Bestimmung dieser putti ist, Gäste aus der andern Welt, ankommende und abreisende, zu begleiten und geleiten. Sie schaffen die Wolkenkissen hinauf und

DER JESUSKNABE (EL NIÑO DIOS)

(PRADO-MUSEUM)

DIE KNABEN JESUS UND JOHANNES (LOS NIÑOS DE LA CONCHA)

Fig. 10. Der heilige Antonius mit der Erscheinung des Christuskindes. (Kathedrale zu Sevilla.)

herunter, benutzen sie auch als Spielplatz, wie Erdenkinder Heuhaufen; schleppen das Reisegepäck der Lilien und Rosen, Palmzweig und Spiegel, eilen jubelnd voran und kommen begrüßend entgegengestürmt. Wie ein Schwarm Zugvögel auf ihre Inselstation niederfällt, brechen sie plötzlich in die einsame Zelle, staunend, schaubegierig lehnen sie in behaglichen Zuschauerposen über die Wolkenbrüstung, an der Betrachtung dieser wunderlichen Eingeborenen des kleinen Wandelsterns sich ergötzend. Seltener dienen sie als beseelte Reflexe des Vorgangs oder als instrumentale Begleitung seiner Wirkung durch deren Aufnahme ins Bild. Sie sollen es beleben, ohne es zu erweitern und seine Einfachheit aufzuheben. Auch wo sie süß oder ernst sind, bleiben sie doch durch echte Kindlichkeit wahr, überzeugend.

Im Jahre 1656 schuf Murillo ein unvergleichliches Bild, den Heil. Antonius für die Taufkapelle der Kathedrale. (Fig. 10). Am 21. November wurde es aufgestellt, er erhielt vom Kapitel 10000 Realen. Eine Apotheose der Kindheit, als irdische Erscheinungsform des Göttlichen. Es war erst ein Jahr, seit er dies höchste Ziel seiner Wünsche erreicht, den Zutritt zum größten Tempel Spaniens. Man sieht ihn nun, wie er aufgeregt durch einen solchen Auftrag — eine $5^1/_2$ Meter hohe Leinwand! — in den dämmerigen gotischen Hallen auf und abschreitet —

im weiten, versteinten, öden Palmenwald,

wo farbenglühende Gestalten flandrischer Glasmalerei das lichtdurstige Auge nach oben ziehen. Da ist ihm diese Lichtoffenbarung aufgegangen. Das eigentliche Altarbild dieser Kapelle war ja die Taufe des Heilands im Jordan, aber sie genügte nicht mehr. Sie hängt hoch oben unter dem Gewölbe, nun als ein bekrönender Zusatz seines neuen Bildes.

Der junge Lissaboner Franziskaner kniet tief unten in einem marmorgepflasterten, fensterlosen, fast leeren hohen Raume, der von einer nach dem mittaghellen Kreuzgang sich öffnenden Thür sein Licht empfängt. Dieser Durchblick genügte dem Ortskundigen, den Eindruck eines weiten marmorbleichen patio zu geben, in vornehmem schmucklosen Palladiostil. Hoch über dieser Thür öffnet sich eine zweite und größere nach einem ganz anders beleuchteten Raum; freilich nur im Kopf des Mannes im Dunkel da unten. Den magischen Schlüssel zu dieser Thür fand der Mönch in einem auf dem wie es scheint einzigen Inventarstück der Zelle, dem eisenfüßigen Tisch (mesa de herraje) aufgeschlagenen Folianten, dessen verzückende Wirkung der Lilienstrauß in der Vase versinnlicht. Diese zweite Thür also ist ein großer Wolkenring, den eigentlich die Zelle nicht faßt, ein Kreis von Engeln, kleinen und erwachsenen. Links in seiner äußeren Rundung erscheinen sie in Dunkel eingetaucht, rechts in der inneren Fläche hell bestrahlt. Dieses Licht kommt von einer Sonne, — oder vielmehr, es ist eine Lichtstraße, deren Bahn bis in die Region ewigen Sonnenscheines hinaufreicht, und

aus ihrer Tiefe spaziert ein zierliches Knäblein herab, so zart als hätte es sich aus Mutterarmen weggestohlen. Ein Engel in respektvoller Entfernung dient, sich zurückwendend, als Wegweiser, der Mönch breitet ihm die Arme entgegen. Gewis, keine sinnigere Anspielung wäre im Legendenschatz der Kirche zu entdecken gewesen für eine Taufkapelle. Nun durfte jede Mutter, die ihr Neugeborenes als göttliches Geschenk betrachtete, sich dem begnadigten Bruder gleichstellen. Vielleicht war der Gedanke dem Maler selbst aus der Fülle ersten Vaterglücks aufgegangen.

Dies ist das Werk in dem Murillos Genius zuerst, ein zum Licht emporsteigender Adler, Raum fand seine Schwingen auszubreiten. Es ist sehr klar gemalt, Umrisse und Formen bestimmt und rund, der Eindruck reinen Lichts gewonnen durch die vollendete Kunst der Kontraste und Übergänge. Ein gewöhnlicher Maler hätte für die Einheit des Lichts gefürchtet von jener offenen Thür in den Kreuzgang; aber er bedurfte dieses Tageslichts zur Vergleichung mit dem übernatürlichen Licht.

Santa Maria la Blanca.

Einige der glücklichsten Schöpfungen Murillos verdankt man dem Verhältnisse zu einem Geistlichen der Kathedrale, dem Prebendado D. Justino de Neve, seinem langjährigen Gönner und Freunde. In den fünfziger Jahren war eine Erneuerung des Innern der alten Kirche S. Maria de las Nieves, genannt la Blanca, in Angriff genommen worden. Bis 1391, wie die Kirche gleichen Namens in Toledo, Synagoge, war sie jetzt Hilfspfarrei der Kathedrale. Außer der barock schwerfälligen Stuccaturbekleidung (1659) stammen aus dieser Zeit (angeblich 1665 vollendet) vier Gemälde in den Schildbogen unter der Kuppel und an den Wänden beider Abseiten. Diese halbkreisförmigen Stücke (medios puntos) waren also wieder Ersatz für Fresken.

Sie bezogen sich auf den Marienkultus. Die zwei größeren unter der Kuppel stellten die Gründungsgeschichte der ältesten und größten Marienkirche zu Rom dar, S^ta^ Maria Maggiore oder ad Nives; das Kultusbild unseres Tempels hieß S^ta^ Maria de las Nieves. Beide sind jetzt in der Akademie zu Madrid. Das dritte war eine Verherrlichung der damals in Sevilla eifrig bekannten Lehre von der unbefleckten Empfängnis (im Louvre 546). Das vierte eine Allegorie des Glaubens, insbesondere an eben dieses Mysterium (der Verfaßer sah es einst in Lynford Hall, Norfolk). Alle vier waren von dem in diesem Punkt wolberatenen Marschall mitgenommen worden; ebenso verschwanden eine Dolorosa und der Täufer Johannes.

Auch hier hat Murillo diese hohen Bogenflächen, wo Lichtöffnungen so gut wirken, mit Visionen geschmückt. Man könnte die beiden ersten nach einem bekannten Vorbild „Tag und Nacht Murillos“ nennen. Es sind der Traum des römischen Edelmanns

Fig. 11. Der Traum des römischen Edelmanns. (Madrid, Akademie.)

Johannes, im Auguſt 352 (Fig. 11) und deſſen Audienz bei dem Biſchof Liberius. Das linderloſe Ehepaar hatte vor, ſein Vermögen einem frommen Bau zu weihen. Da er die Träumer nicht im Bette malen konnte, ſo zeigt er ſie über ihren Beratungen vom Schlaf überraſcht; ſie ſitzen, voneinander abgewandt, neben dem unberührten Lager. Völlige Dunkelheit herrſcht. Da durchbricht die ſchwarzen Flöre der Nacht, in rötlichem Schein aus einem Wölkchen herabſchauend, eine Geſtalt, zart und hell wie die Nebel einer Mondnacht: Unſere liebe Frau mit dem Kind, in ſchneeweißem Kleid. Vorgebeugt redet ſie zu den Schläfern und zeigt auf die blanke Schneefläche des Esquilin. In dem linken Winkel des Halbrunds wird uns die Ausſicht dahin eröffnet. Es iſt das Werden eines tröſtlichen, beglückenden Gedankens, nach dem das im wachen Tagesleben erſchöpfte Gehirn vergebens rang, der nun in der balſamiſchen Auflöſung des Schlafes — „der des Grams“ und oft auch des Denkens „verworren Geſpinſt entwirrt“, aus den Tiefen des Geiſtes emporſteigt.

Das zweite Halbrund verſetzt uns aus der Nacht in die Mittaghelle des römiſchen Auguſttags. Der Papſt ſitzt in der Vorhalle des Lateran, unter dem Schatten eines purpurnen Vorhangs, ſeine Silhouette zeichnet ſich ab vor der ſonnenbeleuchteten Marmorwand. Das knieende Stifterpaar trägt ſein Gelübde vor. Die vorgeneigte Bewegung, die ausgebreiteten Hände des Papſtes drücken Erſtaunen aus: er hat in derſelben Nacht dieſelbe Erſcheinung gehabt. Der greiſe Kardinal zur Linken, auf den Krückſtock geſtützt, in der Sonne ſtehend, hält den Zwicker ans Auge, nach der ſchönen Blondine hin. Während im „Traum“ die Lokalfarben reich und geſättigt ſind, arbeitet hier die Sonne ſo ſtark, daß der Purpur Seiner Eminenz und die Gala der Dame im Licht völlig verblaſſen. Faſt die Hälfte des Halbkreiſes iſt der Fernſicht vorbehalten: in der Glut einer ſandigen Schlucht windet ſich die Prozeſſion des päpſtlichen Hofes nach der bezeichneten Stätte, Seine Heiligkeit unter dem Baldachin: in der Wolke kehrt, verkleinert, die Viſion des erſten Bildes wieder, über ihrem künftigen Tempel. Welch ein Sonnenſtück! Man ſieht nicht blos, man fühlt den Brand eines römiſchen Sommertags, und deſſen Staub, wie Ceau meinte. Und ein Bravourſtück maleriſcher Stenographie iſt dieſe Prozeſſion.

Im Schildbogen des Seitenſchiffs über der Thür einer Kapelle ſah man in dunkeln Wolkenmaſſen eine feine jugendliche Geſtalt erſcheinen, den Blick demütig geſenkt, umfloſſen von orangebräunlichem Schein, die blonden reichwallenden Haare mit goldenem Gewölk verſchmelzend. Zur rechten ſchweben Engel, unten links treten aus dem Dunkel Andächtige hervor, Halbfiguren, die, in gläubiger Inbrunſt zu ihr aufſehend, das Geheimnis der unbefleckten Empfängnis verehren. Ein ältlicher Mann führt ſie, er ſcheint ihnen (wie der Beſchwörer die von ihm citierte Erſcheinung) als Myſtagoge deren Bedeutung zu erklären. Das Laienelement hatte

ja bei dieſer Bewegung vielfach den Vortritt. In dem Schein ſteht: In principio dilexit eam.

In der andern Lünette war eine allegoriſche, aber anmutig gemalte Darſtellung, ungleich heller und farbiger als die erſte. Ein ungewöhnlich ſchönes Mädchen, in weißer Tunika, den brennend roten Mantel über den Schoß gebreitet, hält den Kelch mit der Hoſtie und zwei Schlüſſel in den bis zum Ellenbogen entblößten, vollen weißen Armen, die Linke ruht auf dem heiligen Buch. Vielleicht ein auserwähltes Kind von Sevilla, das im Auto den Glauben vorgeſtellt hatte. Unten wieder, in Halbtönen, Andächtige verſchiedenen Alters und Standes: ein Bettler, eine junge Bäuerin mit ihren Kleinen. Ein Engel dahinter breitet eine Schriftrolle aus: In finem dilexit eam. —

Wenige Werke können ſich in Beliebtheit bei ſeinen Landsleuten meſſen mit jenen medios puntos. Es iſt wol nicht blos das ja wie für ſpaniſchen Geſchmack gedichtete fromme Märchen und ſeine durchſichtig klare Erzählung, es iſt auch die beneidenswerte Leichtigkeit, mit der er hier ſeine Sprachmittel dem Wunderbaren anpaßt. Die Hand, der Pinſel der dies holde Nachtgeſicht hervorgerufen hatte, ſchienen ſie nicht verwandt der Wundergabe jener Weſen, die der Glaube mit dem magiſchen Schlüßel beſchenkt, der allerorts die Thür aus der Sichtbarkeit in die Geiſterwelt öffnet?

Schon im Jahre 1655 hatte Murillo für die Kathedrale die Geburt der Maria gemalt, jetzt die Perle des Louvre. (Fig. 12.) Die Schönheit der Farbe, die ſorgfältige, durch gleichmäßige Betonung aller maleriſchen Darſtellungsmittel hervorragende Ausführung, die herz- und ſinnerheiternde Bewegung dieſer Wochenſtube legt die Vermutung, nahe, daß er das Bild als Probeſtück anſah: die große Leinwand für die Taufkapelle kam ja ein Jahr danach. Eine auf die gleich folgenden Biſchofsbilder bezügliche Notiz des Kapitelarchivs nennt ihn damals ſchon „den beſten Maler in Sevilla“.

Ein Triumph ſeiner Kunſt aber iſt hier, daß ſie ſich zunächſt ganz verbirgt. Das Auge des Laien ſieht nur eine maleriſche Improviſation: einen geſchäftigen, lauten, jubelnden Knäuel von Gevatterinnen, Wehmüttern, Zofen, Engeln jeden Alters, in allen möglichen natürlichen und wunderbaren Bewegungen, in roſigem Licht. Aber wie klar und beſtimt ſind doch Zeichnung und Modellierung dieſer Schultern und Arme, wie wohlberechnet die zuſammengeſtellten Paare, wie ſauber verteilt die Geſchäfte. Die Hauptgruppe hat er ganz ungezwungen in die Form eines rechtwinkligen Dreiecks gebracht, deſſen Hypotenuſe etwa mit der Diagonale der Leinwand zuſammenfällt, eine Form die auch Correggio anwandte. Dieſe Hypotenuſe ſoll, wie eine Blumentreppe, den Lichtſtrahlen des Fenſters einen möglichſt ſteilen Auffallwinkel gewähren. Man weiß nicht, was man für den Schwerpunkt erklären ſoll: Gruppierung, Farbenharmonie oder Ökonomie des Lichtes. Wie reich und fein zugleich iſt die Skala der wonnig

Fig. 12. Die Geburt der Maria. (Louvre.)

leuchtenden Tinten! Rot herrscht; neben dem Karmesin der Stoffe, den blühenden Jugendwangen, leuchtet hier und da ein köstlicher Pfirsichblütenton, — in dem üppigen Engel mit den gekreuzten Armen, dem Bettvorhang und in der schwebenden Engelgruppe. Dazwischen Gelb; und Dunkelgrün als Ruhepunkt, dieses in der abschließenden Figur rechts. Obwol in diesem Raum Sonne und Himmelslicht ihr Wesen treiben, ist doch noch Platz für ein Dämmerungsstück: das Wochenbett mit Arzt und Gatten (um das sich kein Engel bekümmert) könnte Rembrandt so gemalt haben, an den übrigens auch manches in der Hauptgruppe erinnert. Der dunkle Grund ist von nicht weniger als drei Lichtpunkten durchbrochen: außer der heil. Anna links, der Kamin mit der offenen Thür rechts und die Engelglorie oben in der Mitte, grade über dem am hellsten strahlenden Kindchen im Schoß der Amme, über der dunklen Badewanne. Diese Punkte bilden ein zweites gleichschenkliges Dreieck, welches sich mit dem Gruppendreieck kreuzt.

Bildnisse.

Aus demselben Jahre 1655 sind auch zwei seiner besten Bildnisse. Die von dem Archidiakonus von Carmona, D. Juan Federigui, in die Sakristei der Cathedrale gestifteten Figuren zweier Säulen der hispalensischen Kirche, der heil. Erzbischöfe Isidor und Leander, waren nach Bermudez Porträts ihrer damaliger Beamten, der Licenciaten Alonso de Herrera und Juan Lopez Talavan. Das vorwaltende Weiß ihres medio pontifical (Alba, Mitra, auch das Pluviale S. Leanders) stimmt zu dem hellen Kalkstein des ganz farblosen, aber um so üppiger plastisch ornamentierten Prachtraumes, mit dessen platteresker Phantastik ihre vornehme Einfachheit wohlthuend kontrastiert. Der heil. Isidor, ein ehrwürdiger Greis, mit festem Griff den Krummstab fassend, den reich gestickten Chormantel zurückgeworfen, scheint in seine Origines vertieft. Die Milde und Ruhe des Gelehrten, die Reinheit eines in sorgenvollem Amte dahingeflossenen Lebens sprechen aus dem von den Furchen langer arbeitvoller Jahre durchzogenen weißbärtigen Antlitz. Der heil. Leander, bartlos, wendet sich dem Betrachter zu: das hohle, fieberhaft erschöpfte Auge, soll vielleicht den Glaubenseiferer anzeigen. Das standhaft und geduldig verfolgte und erreichte Ziel seiner Amtstätigkeit bezeichnet der Zettel in seinen Händen, eine Aufforderung an die arianischen Goten, sich der nicäischen Formel anzuschließen.

Er lieferte auch das Bildnis des Cardinal-Erzbischofs Augustin de Spinola (1649) und des Erzbischofs Pedro de Urbina († 1663) für dessen Grab in S. Francisco.

Auch der heil. Rodriguez in der Dresdener Galerie ist ohne Zweifel Porträt. Nicht nur der edle, hartgemeißelte Priesterkopf, und die Hände (von jeher dort be-

wundert), und die reiche Planeta mit den altertümlichen Figuren der Apostel Paulus und Andreas, angeblich noch im Domschatz von Sevilla. Auch in den Blick hat er nicht viel mehr hineingelegt als was er in dem nach der Decke des Ateliers gerichteten Kopf seines würdigen Modells sah. Die edle, fast soldatische Gebärde, mit der er sich dem Engel, der ihm einen Kranz von Rosen über den Scheitel hält, zuwendet, spricht aus, daß er sich willig als Opfer darbringt. Da er schon die Palme ergriffen hat, so kann ihn der Schnitt in den Hals wenig stören: er ist nur noch Attribut.

Von seinen engen Beziehungen zu dem hochwürdigen D. Justino de Neve y Yévenes hat der Maler ein Denkmal hinterlassen in dessen lebensgroßem Bildnis, einst im Refektorium des von ihm gegründeten Hospitals der Venerables. Neben ihm sah man ein Gemälde das jetzt in der Galerie von Budapest den Ehrenplatz des spanischen Saals einnimmt. Es bezieht sich auf die Bestimmung der Anstalt. In Wolken thront die heil. Jungfrau, ihr zur Seite ein dienender Engel, aus dessen Korb der kleine Jesus Brot nimmt und an zwei erschöpfte Pilger verteilt, die von einem Greis vorgeführt werden. Wie gern Murillo dem Institut des Freundes sein Bestes geben wollte, bewies die einst über der Sakristeithür hängende Conception, jetzt im großen Saal des Louvre.

Das Bildnis verdient besondere Beachtung. Es ist das einzige, in dem Murillo den ihm zu Gebote stehenden Apparat der Bildniskunst vollständig verwandt hat. Befände es sich in einer großen Galerie, man würde ihn gewiß den ersten Porträtisten des Jarhnnderts beigesellt haben. Der in der Vollkraft der Jahre stehende bleiche Herr sitzt in einem rotledern ausgeschlagenen Sessel, die Arme auf der Lehne ruhend, bequem zurückgelehnt, die Finger in dem kleinen Brevier. Sein ruhiger Blick scheint dem Besucher zugewandt, ernst prüfend, aber zugleich höflich ausdrückend, daß er für diese Minuten zu Diensten stehe. Das dunkle Zimmer, die schwarze Tracht, das auf die regelmäßigen Züge — und die weißen Hände — beschränkte Licht, giebt, nebst der reinen Frontansicht und dem durchdringenden Auge der vornehmen Gestalt etwas fast aufregend Naherückendes. Beim Eintritt in den drawing room von Bowood House ist es, als sähe man unvermutet sich dem Herrn des Hauses gegenüber. Die Umgebung zeigt den gehaltenen Luxus der vornehmen spanischen Bildnisse des spätern 17. Jahrhnnderts: auf dem Tisch mit dunkelgrüner Decke eine reiche vergoldete Standuhr, ein großes Volumen mit Goldschnitt. An der linken Seite öffnet sich ein Blick in den Garten, der Eckpfeiler ist von Schlingpflanzen umrankt. Die zottige Wachtelhündin mit Schellenhalsband und roter Schleife paßt zum Eindruck eines behaglichen Junggesellenheims.

Weniger vertrauenerweckend schaut D. Andrés de Andrade, pertiguero (sceptrifer) der Kathedrale, der bei Funktionen und Prozessionen als Marschall mit seinem silber-

beschlagenen Stab (vara) voranging. (Fig. 13.) Auf einer kurzen, schmächtigen, strammen Figur ragt ein Hidalgo-Haupt von besorgniserregender Unverfälschtheit: trotziger Blick unter zottigen, stets finsteren Brauen, vorstoßendes Jochbein, spanische Stumpfnase und bigote, darüber ein barbarisch massiger, krauser, seitlich aufgetürmter Haarwald. Der Grund ist weiß. Diese fracassahafte Gestalt eines wahrscheinlich höchst vortrefflichen und gemütlichen Kameraden hat sich einen Begleiter zugesellt, der ihr Ebenbild ist im Hundegeschlecht. Diesem riesenhaften weißen Bullenbeißer mit winzigen Augen und wüstem Rachen legt er die Hand auf den Kopf. Vielleicht ist er stolz auf seine Züchtung, vielleicht will er einer Mißdeutung des Malerstocks und der zudringlich scharfen Blicke des Künstlers vorbeugen (Northbrook Galerie).

Das Pradomuseum besitzt das unscheinbare Bildnis des Barfüßerpaters Cavanillas (897). Ein Kopf mit langem, etwas feist sich rundendem Untergesicht und breiter Unterlippe, augenscheinlich ein jovialer, praktisch klarer und fester Ordensmann; leicht und dünn mit breitem Pinsel hingeworfen, in braunrotem Ton.

Mit besonderem Fleiße ist das Konterfei des Nikolas Amazurino aus Antwerpen (R. S. Holford) gemalt, desselben der des Malers Bildnis in Kupfer stechen ließ. Das Pendant seiner Gemahlin Isabel Malcampo ist verschollen. Das glatte, vornehme Antlitz des Breitkopfs, mit quer über die niedere Stirn gestrichenen Haaren, der beschauliche Blick, die Tracht, schwarz einschließlich der Spitzenmanschetten, würde auch ohne den Schädel, den er mit beiden Händen faßt, den eifrig-devoten Laien erkennen lassen. — Man sieht, diese Herrn waren alle seine guten Freunde.

Merkwürdiger Weise ist nur ein weibliches Bildnis bekannt, eine Nonne, die ehrwürdige Mutter Francisca Dorotea de Villalda, Gründerin der barfüßigen Dominikanerinnen († 1623; Sakristei zu Sevilla). Das abgezehrte, häßliche, leidende Antlitz, die Lippen ans Kruzifix gepreßt, ist von erschütternder Wahrheit, man glaubt ihm gern, daß Lust und Sorge der Erde in diesem Innern nie Zugang fanden. Indes ist das im Jahre 1674 verfertigte Werk nach der Aufschrift nur die Kopie Murillo's nach einem alten Originale.

Nach diesen Proben war es Murillo's Gewohnheit, seine Bildnisse in mehr oder weniger reiner Vorderansicht aufzunehmen, mit fest auf den Beschauer gerichtetem Blick, und im Vertrauen auf die Wirkung dieses ruhigen Blicks von Andeutungen bestimmter Situationen oder Erregungen gänzlich abzusehen.

Der Charakteristiker.

Von einem Maler der Empfindung, der Ekstase wird man nicht erwarten, daß er ein großer Charakteristiker gewesen. Correggio hat keine Bildnisse gemalt, und wie

Fig. 13. Bildnis des Andrés de Andrade. (Northbrook Gallery, London.)

SANKT FERDINAND

(AUS DER GALERIE DES INFANTEN D. SEBASTIAN)

wenig Stoff zu physiognomischer Deutung enthalten, trotz ihres mächtigen Baus, ihrer erregten Minen- und Gebärdensprache, seine Heiligen und Apostel! Aber giebt es unter den großen Malern der Vergangenheit überhaupt viele, aus denen sich ein Album selbstgeschaffener, idealer oder historischer Charaktere zusammenstellen ließe? Wo ist ein Kunstwerk, das sich hierin mit Raphaels Disputa vergleichen könnte?

Murillo hatte für dramatische Momente keinen besonderen Beruf; er hat die Erzählung historischer Handlungen nicht selten ins allgemeine, typische gezogen. Er bietet uns unter großen Namen das Namenlose: Weiber und Kinder am Quell der Oase, die Handwerkerfamilie in ihrer Hütte, den Wanderer auf einsamem Waldpfade, das Publikum bei der Hinrichtung des armen Sünders. Weniger das Drama als die Umrisse der bewegten Gruppen, in die es sich kleidet. Auch das Feld auf dem sein physiognomischer Sprachschatz liegt, ist nicht sehr umfassend.

Gleichwol wäre es ungerecht, ihn zu denen zu zählen deren Figuren alle einer Familie angehören, aus derselben Gußform ihrer Phantasie stammen. Man besinne sich nur einmal, wie manche fesselnde Charakterköpfe man gesehen hat. Man stelle blos seine Mönche nebeneinander, diese heil. Diego, Felix, Antonius, Franz von Paula, Thomas, Pedro Nolasco: keiner könnte mit dem anderen vertauscht werden in Zügen, Temperament und Mienenspiel. Wie gut hat er im heil. Ferdinand den Typus eines tapferen, beschränkt frommen Rittersmanns getroffen! Oder in dem mächtigen Breitkopf seines Santiago (von Mengs gelobt: bellissima figura, Prado 863) den treuen Wanderlehrer, der den Weg durch die römische Welt bis zum finis terrae durchmessend Millionen die Pilgerstraße vorzeichnete!

Seine Methode war augenscheinlich, sich passende Leute zu suchen, wie der Regisseur einer Liebhabervorstellung, in die der Zuschauer sich gern findet, wenn sie auch nicht immer ganz mit dem ihm vorschwebenden Bilde stimmen. An diesen Modellen hat er nicht zu viel verändert, — veredelt oder verallgemeinert. Ihre Wahl ist meist taktvoll. Wahr ist, das südliche Volks- und Klosterleben lieferte ihm noch Figuren genug von einfach großem Wurf. Er griff lieber ins Leben, als daß er sich um authentische Bildnisähnlichkeit bemühte, auch wo er sie hätte finden können, z. B. bei dem heil. Felix, bei Peter Arbues. Selbst in Fällen, wo er das Bildnis kannte und verwandte, hat er gelegentlich den Kopf frei geschaffen, z. B. bei Thomas von Villanueva. Aus demselben Grunde hat er gewöhnlich in der Physiognomie desselben Heiligen mehrmals gewechselt. Der heil. Franciscus mit der Engelmusik ist ein ganz anderer Mensch, als der in der Portiuncula; und dieser, obwohl zu derselben Zeit gemalt, gleicht dem in der Erscheinung des Kruzifixes gar nicht. Die Stadtpatroninnen S. Justa und Rufina sind zweimal nach verschiedenen Modellen gemalt worden.

Man erkennt hierin ein sanguinisches Temperament, lebend im Augenblick, alle Kraft in den Augenblick werfend und aus ihm seine Eingebungen schöpfend, aber auch jene Redlichkeit die, stets mit frischem Interesse an dem aufgetragenen Gegenstand, sich nicht selbst kopieren mag.

An dieser Stelle mag das Bild eines spanischen Geistlichen genannt werden, den erst die Neuzeit, eine Versäumnis der glaubenskräftigeren Vorzeit nachholend, in jenen Coetus aufgenommen hat. Pedro Arbues (Ermitage 374) kniet vor dem Altar, während die beiden Verfolger ihn packen und die Mordwaffe schwingen. Man kann hier beobachten, wie Murillo sich mit einem solchen seiner Natur fernstehenden Stoff abfindet. Weder der Inquisitor-Märtyrer, noch die Handlung verzweifelter Notwehr der er zum Opfer fiel, hatten für ihn etwas feßelndes. Was er geben konnte, war ein gutgestelltes Tableau. Die dunkle Haltung freilich — nächtliche Beleuchtung, ernste Farbe der Draperie, brünette Typen — verrät wol, daß ihm ein Stimmungsbild vorschwebte. Aber man braucht noch nicht an Tizians Petrus Martyr zu denken, um zu fühlen, wie wenig es ihm geglückt ist. Man vermißt die wilde, sinistre Leidenschaft der Feinde, ebenso wie den Schmerz und die Aufregung des Märtyrers. Dieser ist vielmehr, dank einer durch den Engel (eine ziemlich leere, weltliche Figur) vermittelten himmlischen Narkose allen irdischen Erschütterungen entrückt; aufrichtig: ein bloßer Akt. Ein edler spanischer Priesterkopf, aber nichts vom Glaubensrichter, und ohne Ähnlichkeit mit dem historischen, harten, häßlichen Steinkopf in der Kapelle der Seo zu Saragossa.

Die Canonisation König Ferdinands III von Castilien und Leon, 1671 von Papst Clemens VIII erlangt und mit unerhörtem Pomp in Sevilla gefeiert, gab Murillo mehrfach Gelegenheit sich zu zeigen, auch im dekorativen Gebiet. Er hatte für die Altarkapelle des Sagrario der Kathedrale eine architektonische Perspektive entworfen*): Säulenreihen öffneten sich nach einer Landschaft mit der Ansicht Sevillas; zur Rechten sah man den König geleitet von der Fides, die auf die von ihm gewonnene Stadt hinweist; gegenüber der heil. Clemens von Rom. (Fig. 14.)

Es giebt von ihm Bildnisse des heiligen Eroberers in allen Größen: im Kapitelsaal der Kathedrale sieht man ihn am Rand der Kuppel zwischen den altchristlichen und westgothischen Heiligen Sevillas; ferner in der Contaduria, in der Biblioteca Colombina und im Museum des Prado. Das beste war in der Galerie des Infanten D. Sebastian, augenscheinlich gemalt für jene Feier. Die Halbfigur in rundem Rahmen

*) Estrenòse en esta Idea el Grande acierto de nuestro Bartolomè Murillo; con tan buen Pulso, como si fuesse su principal Profession, pero fue el mismo con que usa sus Milagrosos Princèles. *Fernando de la Torre Farfan*, Fiestas de Sevilla 1671 p. 217 ff.

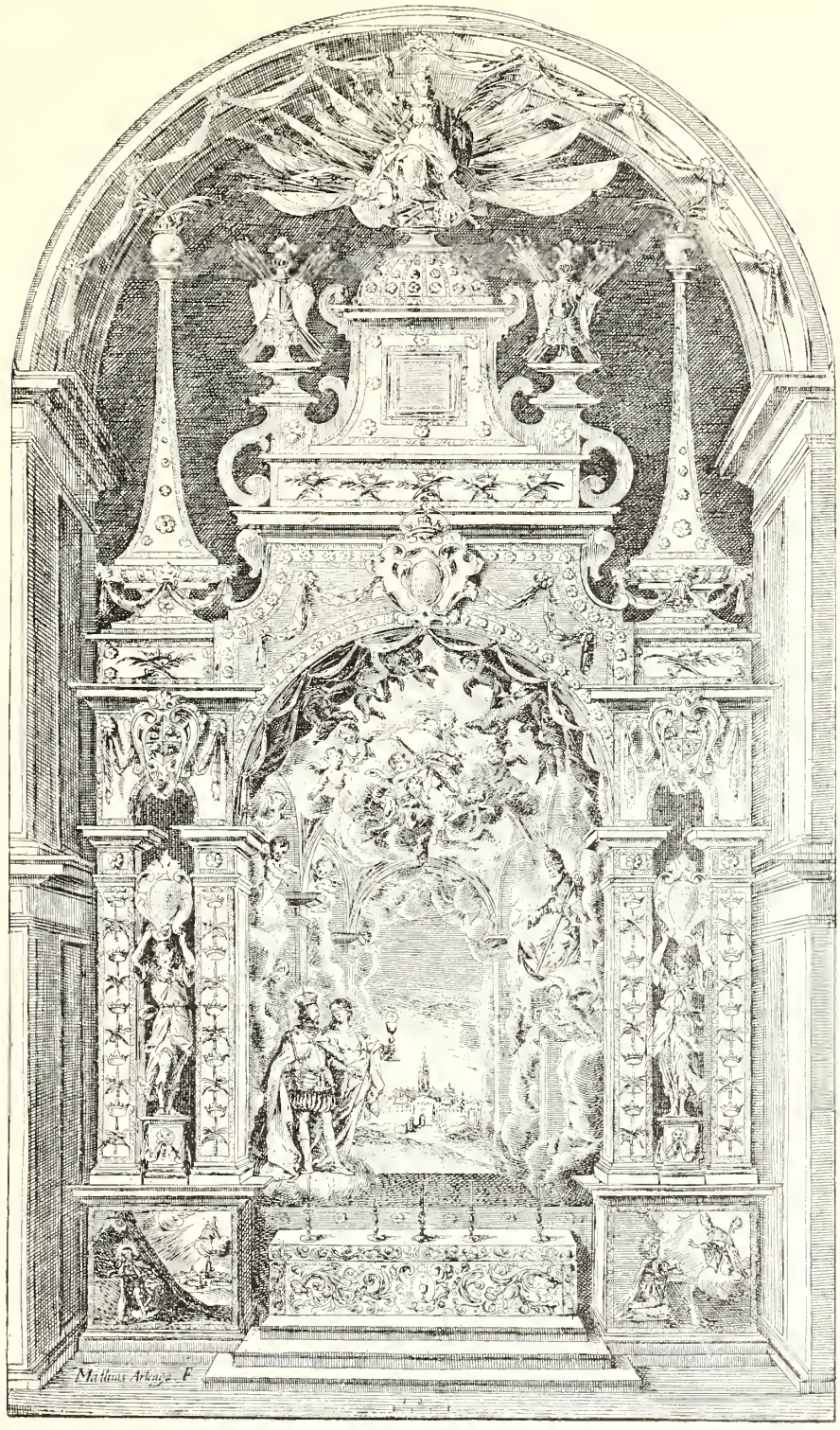


Fig. 14. Portada und Prospett im Sagrario der Cathedrale.

ist gedacht schwebend vor dem Grau eines leicht bewölkten Himmels; das Bild wird von sieben Engeln durch die Lüfte getragen. Er soll dafür ein gleichzeitiges Porträt, damals in S. Francisco, benutzt haben, in diesem trug der König ursprünglich einen blauen Turban, aus dem die geblümten Zacken der Krone hervorsahen; er stützte das Wappenschild aufs Knie. Aber Murillo hat seine Züge aus dem Charakter Ferdinands frei geschaffen, sie sollten tiefen Ernst, ein Leben voll Regentensorgen und aufrichtige Frömmigkeit ausdrücken, weniger ist herauszulesen der Geist des rastlosen Streiters, der unter den Vorbereitungen zu einem afrikanischen Feldzug plötzlich aus seiner Eroberlaufbahn herausgerissen wurde. In der Rechten hält er das erhobene Schwert, in der linken die blaue Kugel, das Sinnbild der Wiederherstellung des spanischen Reichs. Man muß gestehen, daß die gothische Statue im Kreuzgang von Burgos mehr unserer Vorstellung von seiner germanisch männlichen Heldenschönheit entspricht.

Der Madonnenmaler.

Wie zahlreiche Gläubige Murillo's Marienbilder zu allen Zeiten gefunden haben, zeigt ein Blick auf die Kopien und graphischen Vervielfältigungen. Diese beginnen in dem Augenblick, wo sie in kupferstechende Länder versetzt wurden. Ihre Beliebtheit steht der Raphaelscher Madonnen nahe. Beide Maler berühren sich in einem Punkt: sie lösen das überlieferte Andachtsbild aus den letzten Fesseln frommer Befangenheit, sie schöpfen den Zauber des Lebens aus der volkstümlichen Umgebung, so verschieden auch das Verhältnis ihrer Gestalten zu den natürlichen Vorbildern war. Aber in den Teilen des marianischen Bilderkreises die sie bearbeiten, gehen sie sich fast aus dem Wege.

Raphaels eigenste Sphäre war die heil. Familie, das Bild der heil. Mutter, verschmolzen mit gefällig heiteren Motiven des Frauen- und Kinderlebens. Er führte das Göttliche zum Menschlichen herab, indem er es zum Träger reiner, natürlich-heiliger Zustände machte. Er erhebt das Alltägliche durch Anmut und Musik der Linien und den vollendeten Aufbau der Gruppe. In dieser schönen Mitte weilt Raphael.

Dagegen die Knechtsgestalt, wo es mit dem Herabsteigen in die Endlichkeit Ernst wird, die Verklärung wo das Menschliche vom Göttlichen überstrahlt wird, diese Endpunkte hat er seltener, spät berührt; gerade in ihnen aber war Murillo zu Hause.

Er hat wohl jenen Raphaelschen Bezirk der schönen menschlichen Mitte auch betreten: aber nur mit beschränktem Erfolg. Der Spanier, ein Sohn seiner Zeit und anderen Geistes Kind, wenn er seine Andalusierinnen in die heiligen Bilder brachte, blieb der nationalen, ja individuellen Wirklichkeit näher als der Urbinate. Seine Marien sind ganz Spanierinnen, geben sich gleich als Spanierinnen zu erkennen,

unverkennbarer wie die Raphaels als Römerinnen etwa oder Florentinerinnen, ja es scheint zuweilen als habe er seine Nachbarinnen glücklicher zu verwerten gewußt, als jene italienischen Maler.

Wie zahlreich, wie nüanciert sind bei ihm jene Scenen der Kindheitsgeschichte, die Raphael nie gemalt hat. In diesen Hirten, in der Flucht, der Wohnstube sehen wir eine junge Frau, die ganz zu den Nachbarn gehört die sie beglückwünschen, zu denen sie auf Besuchsreise begriffen ist. Die Zimmermannswerkstatt zeigt die fleißige Hausfrau des Handwerkers, wie sie ihre Arbeit durch einen flüchtigen Blick auf die munter (wenn auch gelegentlich mit einem Rohrkreuz) spielenden Kinder nicht einmal unterbricht. Oder sie sitzt in früher Morgenstunde am Nähkissen, da bringt der Vater das eben erwachte Kind zum Morgenkuß, sie streckt ihm die Arme entgegen (Ermitage 369). Nicht immer färbt ein poetischer Hauch diese Scenen; die simplen Geräte verbreiten eine Werktagsstimmung, selbst im Englischen Gruß.

Freuden und Plagen sind echt, beschränkt und ohne Sentimentalität. Nichts vom Doketismus moderner Kirchenmaler, die uns weltfremde Wesen vorführen, Gäste und Pilger hienieden, die zu der ihnen im himmlischen Rat angewiesenen Rolle halb geistabwesend, halb ergeben herabsteigen. Aber auch ihre Qual ist menschlich echt: Murillo's Pietas ist eine gramzerrissene, durch Kummer plötzlich gealterte Frau, wo kein Wehmutsschmelz, keine edle Gebärdensprache die Herbheit versteinernden Schmerzes mildern. (Museum zu Sevilla.)

Solche Gemälde kleineren Umfangs müssen sehr beliebt gewesen sein. Sie sind längst Spanien entführt worden. Oft sind sie in einem klaren, kühlen Tone gemalt, der Grund der Wand wie geschliffener grauer Marmor, die Gewandung dem bescheidenen Stand entsprechend in graugebrochenen, gelben, blaßrosa Farben, die Faktur indes breit und locker. Vielleicht das köstlichste (und kleinste) Exemplar ist das genannte der Ermitage, es erinnert in Ton und Touche an Teniers. Mariette nannte es tout esprit.

Diesen Darstellungen steht aber eine Reihe von Abwandlungen zweier Themen gegenüber, in denen die irdischen Beziehungen verschwinden.

In der ersten Klasse stellt er die göttliche Mutter mit dem Kinde dar, als einfaches Andachtsbild, ohne Nebenfiguren und Beiwerk, selbst ohne Büchlein und Vögelchen (an dessen Stelle etwa der Rosenkranz tritt), nur für die Verehrer da, ihnen zugewandt. In der zweiten Gruppe sind selbst diese, wie das Kind, ihr verschwunden, sie ist dem Göttlichen zugewandt, in Schauen und Gebet, ein Bild mehr als menschlicher Reinheit, zeitlos, verklärt, — wie sie Raphael nur einmal dargestellt hat.

Zu den Gemälden jener ersten Art würde das schon erwähnte Werk (S. 3) gehören das, wenn es wirklich von ihm stammt, wohl seine nüchternste, leblosseste,

dunkelste Madonna wäre. Man könnte sie sich dann erklären als ersten Versuch des zum Naturalismus Neubekehrten. Das dicke fast komisch unbehilfliche Kind ist die Arbeit eines Knechts der Natur. Die großen niedergeschlagenen Augen der Mutter, die breite, dreieckige Nasenwurzel, der stark gekrümmte, lange Nasenrücken, in eine feine Spitze endigend, die mit unschöner Schärfe gemodelten Lippen erinnern an Byzantinisches: hier ist vielleicht gewollter Anklang an ein altverehrtes Kultusbild.

Allgemeinen Beifall mag er sich zuerst erobert haben durch die Rosenkranzmadonna, aus deren Wiederholungen zu schließen. Sie kommt vor im Pitti (56), im Louvre (547), bei Sir W. Eden, hier bezeichnet: *Murillo, f.*, sie war auch in der Aguadogalerie, da hielt das Kind einen Apfel. Das länglich zugespitzte Antlitz, die etwas scharf gebogene Nase mit starken Seitenfalten, das lange Untergesicht: das ist ein Typus, sehr abweichend von denen die später seine Landsleute entzückten. Eine stattlich hohe Gestalt; ihr Auge glücklich, freundlich, etwas ermüdet; das des (bekleideten) Kindes mit auf die Schulter geneigtem Köpfchen zutraulich, behaglich, sinnig. Sehr viel Umstände sind gemacht mit dem vielfarbigen Anzug, dem bunten Tuch, Kissen; das Kleid ist bauschig, von vielen, tiefen und dunkelfarbigen Falten durchschnitten. Die Zeichnung elegant, aber etwas hart, der Eindruck gemütlich bürgerlich.

Bald machte er den Schritt zur Einfachheit und Innigkeit in Form, Empfindung und Darstellung. Man wird der Virgen del rosario (Prado 870) vor vielen malerisch reicheren den Preis geben. Auf ganz dunklem Grund treten die beiden Gestalten plastisch hervor; das warme, bei dem nackten Kind weiße Inkarnat gehoben durch die ernst gefärbten (das Kleid hellviolett) und dunkel schattierten Stoffe. Ein gutes Beispiel des „warmen Stils"!

Das Kind steht auf dem Schoß, umschlingt den Hals der Mutter, die es ebenfalls umfaßt, es schmiegt sich an ihre Wange, also daß die vier gradausgerichteten, großen schwarzen Augen fast in eine wagerechte Linie kommen. Man sieht meist nur diese Augen. Diese ernst innigen Augen sagen, daß beide einander die Welt sind und nichts wollen von der Welt.

Und so begegnen uns überall in dieser Klasse Bilder vollkommener Ruhe, in wechselnder Mischung von glücklichem Genügen und träumerischem Sinnen. Keiner hat die Bedeutung des in senkrechtem Strahl die Bildfläche treffenden Blickes solcher dunklen Augen begriffen wie Murillo. So lange man sie einander zukehrte, blieb der Betrachter draußen; hier wird er gewissermaßen ins Bild mit aufgenommen, er tritt unter den Zauber der himmlischen Gegenwart. So wirken diese Darstellungen in ihrer Handlungslosigkeit eindringender als viel reichere und bewegtere, wie auch unter Michelangelo's Sibyllen die delphische die stärkste Anziehungskraft ausübt.

Die primitive Kunst pflegte auf Kosten der Warscheinlichkeit die Teilnehmer der Handlung dem Beschauer zuzukehren, in der Art der Bühne; in unserem Fall erscheint das aber natürlich begründet. So mag er Mütter die mit dem Kinde zur Kirche gewallt sind, auf der Steinbank an der Wand sitzen gesehen haben, ausruhend, das Zeichen der Messe erwartend, und die vorbeikommenden Kirchenleute betrachtend. Der Blick, die Wendung des Kopfes bei dem Kinde ist oft ganz vorübergehend, einer zufälligen Anregung folgend.

Ähnlich, aber erheblich kälter und weniger jugendlich, ist eine zweite Madonna im Prado (862), ihr Blick ist eher forschend und stolz.

Wie in demselben Jarhundert Poussin, Stanzioni, Ribera, hat auch Murillo sich das sympathische Motiv der Neigung der Mutter zum Kinde (der Madonna della Sedia) angeeignet, wo der innige Zusammenschluß zugleich im Blick nach außen, den fremden Widerschein eigenen Glückes zu suchen scheint (Hertford House, Herzog von Bedford, Vierge de l'auréole aus der Sammlung Calonne, ferner das von Carmona trefflich gestochene Bild der Sammlung T. Aguirre).

Jenes einfache Thema, durchgeführt mit den reicheren Mitteln die er in der Folge gefunden, liegt auch mehreren gepriesenen Gemälden zu Grunde, Galerieperlen, die das Ausland erbeutet hat.

Es war ein besonderes Glück für Murillo's Ruf, daß er in Florenz durch ein Werk vertreten ward, in dem er sein Instrument so meisterlich spielt, daß man, selbst in solcher Umgebung, ein neues Blatt der Farbenkunst vor sich aufgeschlagen glaubt, — und von einem Spanier! Jene Härte, Undurchsichtigkeit, Schwere, mit denen das Genie der Koloristen zu allen Zeiten kämpfte, wo wären sie wie hier verschwunden im Element des Lichts und der Farbe, durch deren Kraft die Gruppe aus schwärzlich-grauem Luftgrund hervordringt. Das wie im Sonnenschein strahlende Inkarnat, besonders der Leib des Kindes, steht vor dem Dunkelblau des Mantels, dem kühlen Blaßrosa des Kleides mit seinen Falten in gesättigtem Ton, wie die Flamme die aus dunklem, brennbarem Stoff aufglüht. In Zügen und Ausdruck bemerkt man einen sanften languor; dazu stimmen: das Oval, die etwas schweren Augenlider, der Ansatz des Halses, ein Stich ins Grüne im Fleisch. Dagegen sind die schönen Hände stark, fast männlich. Die biegsamen Formen des Kinderleibchens kommen durch die leichte Umdrehung des Lockenköpfchens zur Geltung. Die Kunst der Modellierung heller Haut in vollem Licht, besonders in den sich berührenden gleichwertigen Teilen, findet sich ähnlich nur bei Venezianern. Der Eindruck der Grazie, die alle Bewegungen und selbst die Ruhe so gebauter Wesen umfließt, gewinnt noch durch die Behandlung der Gewandung, die die Gestalt in weiter freier Umhüllung umspielt und mit scharfen Lichtblitzen in horizontaler und diagonaler Richtung überschneidet: ihr Sitzen dünkt uns wie Schweben.

Alles scheint ohne Mühe der Hand entquollen, wie die Morgensonne die Farben der Erde entzündet.

Sie schwebt wirklich in dem Gemälde der Dulwich Galerie, wo Murillo einmal die Steinbank mit einem Wolkensitz vertauscht hat, der über dunkler Tiefe ins helle lichte Blau emporragt. Die ebenmäßig reinen Züge sind von leichter Röte überflogen. Der Blick, die Seitenneigung des Kopfes ist tränmerisch-lieblich. In dieser Region hat nun auch das Kind eine Ahnung seiner Würde.

Ihr nahe steht die Madonna der Galerie des Haag, wo das nackte stehende Kindchen die Hand segnend bewegt. Die übliche Umgebung ist hier vereinfacht: nur dekorativ abgefertigte Wolkenmassen, ohne die Engel; aber um so reiner wirkt dieser feinste und vornehmste von allen seinen Madonnenköpfen. Längliches Oval, schmaler gerader Nasenrücken, dunkelbraune melancholische Augen mit schwarzen Wimpern unter dem scharfgezeichneten Bogen der Brauen.

In dem Bilde der Galerie zu Dresden hat er ein sonst in dieser Gruppe nicht vorkommendes Motiv des Blickes versucht: sie schlägt die Augen auf nach oben, dabei öffnet sich der Mund wie in lebhaftem Atmen. Man weiß nicht, ist es der Seufzer tiefen dankbaren Mutterglücks, oder eine Ahnung des Schwertes das durch ihre Seele gehen wird. Das Oval, oben breit, im Kinn zurückweichend, die undulierenden Linien von Nase und Mund, das Hellbraun der Iris geben zusammen mit dem Blick dieser Madonna ein weiches, schmelzendes Wesen. Dazu stimmt der silberbleiche Ton: das Grau im Fleisch, der hell neblige Grund, die lockere Pinselführung — wie Wellengekräusel. Dies Bild muß alles ringsum ins Schwere, Dunkle herabdrücken.

Zuweilen macht sich eine stark südliche, rassenhafte Art bemerklich. Nirgends mehr als in der dunkeln, schwermütigen Jungfrau des Museums zu Sevilla (Laurent 1073). Ein bleicher Kopf von länglicher Form, unter starken Brauen schwere, von schwarzen Wimpern verschleierte Augen. Das Kind liegt auf dem Rücken, dreht aber die Augen nach vorn, der Künstler wollte hier nichts feierlich Förmliches. Ein solches Bild mag Tubino vorgeschwebt haben, wenn er Murillo's Madonnen „etwas von dem tränmerisch-melancholischen Wesen des arabischen Geistes“ zuschreibt. Dieser Typus findet sich so nicht wiederholt. Das fahle Rot des Kleides, der gelbbraune Grund stimmt dazu.

In ganz anderer Weise macht sich das volkstümliche Element geltend in dem Gemälde der Galerie Corsini zu Rom. Es sieht aus wie eine ausgeführte Modellstudie, ohne Abzug und Zusatz. Eine junge Frau vom Lande hat, von dem Wege an heißem Tage ermüdet, im Schatten eines epheuumrankten Mauerpfeilers zwischen Gebüsch auf dem Steine sich niedergelassen und eben ihr Knäblein gestillt. Wie fällt nach den vorigen die ruhiggerade Haltung der rastenden Frau auf, der gleichgültige

DIE MADONNA DER DRESDNER GALERIE

Uffizien zu Florenz.

Galerie des Haag.

Galerie Corsini zu Rom.

Louvre zu Paris.

Museum zu Sevilla.

Prado zu Madrid.

Fig. 15. Sechs Madonnenköpfe Murillo's.

Blick, das derbe Sitzen des Knaben! In der That, ist es eine Madonna? Der Katalog hat diese Benennung nicht gewagt: Donna con bambino. Besonders würde dagegen sprechen die in Spanien verketzerte Sichtbarkeit eines Fußes, die ungewöhnliche landschaftliche, wüste Umgebung. Indessen, wenn es sonst der Himmlischen beliebt, sich in sehr verschiedenen Gestalten (sogar von schwarzer Hautfarbe!) verehren zu laßen, wenn sie jedem Stand und Stamm gleich nahe treten will, warum sollte ihr ergebener Maler nicht einmal auch eine solche Zigeunermadonna gewagt haben? Die großen runden Augen, die dünne Nase, das kleine Kinn, die dichten, wie eine Mütze das Antlitz einfassenden Haare erinnern an Frühmittelalterliches. Gewiß ist, daß die Mutter Gottes sich bei ihm nie tiefer herabgelaßen hat. Nach der Konstruktionsmethode künstlerischer Entwickelung müßte dieses Werk zu seinen ersten Versuchen gehören, dem die oben besprochenen als Belege des sich läuternden Form- und Schicklichkeitsgefühls gefolgt wären. Aber die Selbigkeit des Modells mit dem der heil. Rufina aus der Kapuzinerkirche und die Malweise versetzen sie in spätere Lebensjahre. Solche Freiheiten erlaubt sich kein junger Künstler, solche „Wunder der Farbe" (Cicerone) vollbringt kein Auge des Anfängers!

In jener Galerie spätitalienischer Schulen ist ihr Anblick wie ein Atemzug ozonreicher Waldluft in schwülem, parfümirtem Stadtdunstkreis; einen Hauch andalusischen Aromas hat sie mitgebracht nach Trastevere.

Man werfe nun einen Blick auf die Karmelitermadonna! (einst in der Galerie D. Sebastians, in Pau). Das Ordenshabit hat sie in eine bleiche, trübe Nonne verwandelt.

Nur einmal hat Murillo die Mutter mit dem Kinde stehend in den Wolken gemalt, wahrscheinlich auf Wunsch und im Anschluß an altverehrte Kultusbilder, wie die Antigua der Kathedrale. Es ist die durch ihre seltsamen Schicksale bekannte Vierge coupée (in Lokinge, Colonel Lindsay). Der Kopf war in Sevilla herausgeschnitten worden, und dann, wie auch das ergänzte Bild, eine zeitlang auf eigene Hand durch die Welt gewandert. Eine hohe, ruhige Gestalt, umhüllt von dem über den Kopf gezogenen blauen Mantel, das Antlitz von sanfter, edler, etwas allgemeiner Schönheit und mütterlicher Milde. Das Kind, angelehnt auf ihrem Arme sitzend, ist hübsch, aber wenig bedeutend. Man hat das große Bild (nicht sehr passend) mit der Sixtinischen Madonna verglichen.

Eine Zusammenstellung wie die hier versuchte veranschaulicht die Mannigfaltigkeit der plastischen Formen, des geistigen Inhalts und der malerischen Mittel, die ihm für die Variation eines so einfachen Motivs zur Verfügung standen und Wiederholungen ersparten. Diese Mannigfaltigkeit kommt hier nicht bloß vom Wechsel der Modelle oder den natürlichen Wandlungen der Jahre. Sie ist auch keine selbstverständliche Folge

der Unerschöpflichkeit, dieses Vorrechts der Großen. Ebenso Hochbegabte haben nicht bloß für denselben Gegenstand, sondern für christliche Jungfrauen und griechische Göttinnen, Heroinen und Nymphen, für Venus, Minerva und Juno immer nur dasselbe ihre Sinnlichkeit beherrschende Gebilde gefunden, stets im selben Niveau der Formen- und Seelensprache.

* * *

Neben diesen einfachen, anspruchlosen pinturas de devocion, Bildern der göttlichen Mutter mit dem Kinde, giebt es eine zweite Klasse, wo beide nicht mehr dem andächtigen Betrachter, sondern einander zugewandt sind, bald im Austausch von Empfindungen und Liebkosungen, bald in den häuslichen Beschäftigungen der Kinderstube. In einigen Stücken, wo der heil. Joseph oder andere Verwandte hinzutreten, wird dann daraus die heilige Familie. Hier ist Maria eine blühende, heitere, selten ganz junge Mutter, zuweilen auch mehr weltlich vornehm als in jener ersten Klasse, das Kind oft lebhaft, ja ungestüm.

Sehr bekannt ist das poetische Bild der Galerie von S. Telmo (Nuestra Señora del alhaja), wo die reizende Frau den auf ihrem Schoß liegenden Bambino in Windeln einzuschließen versucht, und zwei holde himmlische Musikanten, in goldenes Zwielicht getaucht, seine Unruhe mittelst Geige und Mandoline zu sänftigen streben. Mit viel Kraft der Farbe und des Helldunkels ist eine Madonna in England (Lord Overstone) gemalt, sie blickt lächelnd auf das nackte, übermütige Kind, das sich, zurücksehend, mit beiden Händen an ihr Kleid klammert. In einem andern Bild (aus dem Besitz der Königin Christine, bei Baron Rothschild), ist es eine hohe Gestalt, die das auf ihrem Knie stehende, sich anschmiegende Kind umfaßt. — Mehrmals kommt das Motiv des auf ihrem Schoß oder vor ihr ausgestreckten, schlafenden Kindes vor, das sie vorsichtig aufgedeckt hat und wolgefällig lächelnd betrachtet; der heil. Joseph dahinter sieht zu.

Eines seiner liebenswürdigsten Stücke von kleinerem Umfang war einst im Palast des Marques von Santiago in Madrid und dort hochgehalten (Lord Wantage). Die Mutter, von großer edler Bildung, läßt die dunklen Augen zärtlich auf dem Kinde in ihrem Schoß ruhen, das mit ihren langen schwarzen Haaren spielt, den oberen Saum des Kleides faßend.

In der bekannten heil. Familie Louis' XVI. im Louvre (1670) ist das Vorbild florentinischen Gruppenaufbaus unverkennbar. Maria, eine Frau von reichen Formen, in hellrotem Kleid, sitzt auf einem Stein der Wildnis; sie stellt der alten Elisabeth mit ihrem Johannes, einem gewöhnlichen Bauernjungen, den Jesusknaben vor. Der etwas süßliche, nackte Knabe steht auf ihrem Schoß, er scheint nicht recht zu fassen, was das bedeutet: sie aber sieht mit Glück und Stolz zu ihm hinauf, als flüstre sie:

hermoso niño! Hätte der Maler doch bloß diese Wildnis gemalt, mit einem dunklen Waldgrund etwa! Aber in der Schulterhöhe der Maria beginnt eine beschattende Wolkenschicht, und darüber schwebt in verschwommenem Licht der von Engeln getragene ewige Vater mit der Taube. Dies große Werk steht in Haltung und Kraft nicht auf des Meisters Höhe, so geschickt auch die bekannten Figurenelemente zu einem Ganzen verbunden sind.

Ein Gegenstück in recht spanischem Geschmack ist das Bild, genannt der „Pedroso Murillo", welches den Maler in der Nationalgalerie zu London (Nr. 13) nicht eben glücklich vertritt. Hier ist die Mittel- und Hauptfigur ein lieblich unschuldiger, blonder Knabe von zwölf Jahren. Die Eltern, bereits in die Christologie eingeweiht, knieen tiefer zur Seite, aber den Verehrern zugewandt, ihr Kind präsentierend. Es blickt nach oben, wo seine himmlische Verwandtschaft erscheint, der Greis und die Taube. Die Achsen beider Triaden fallen zusammen; anstelle malerisch-freien Aufbaues tritt die Symmetrie des theologischen Programms. Doch ist es von der Hand des Meisters und aus seiner letzten Zeit, angeblich in Cadiz gemalt.

Zuweilen erscheint die Mutter Jesu als Vision, Verehrern eine Weisung gebend (wie im Traum des Römers), noch öfter begnadigten Klosterbrüdern das Kind reichend. Ihr Herabbeugen, die Gebärde mütterlicher Sorgfalt ist fein und wahr, mitunter von entzückender Anmut. Ganz im italienischen Geschmack ist ein kleines Bild von reicher Farbe, in dem er einmal das Feld der sante conversazioni gestreift hat (in der Hertford Gallery). Es hieß La Vierge aux anges, von den die in Wolken thronende Maria verehrenden jungfräulichen Engeln. Sie wendet den huldvollen Blick nach einer Versammlung von Heiligen tief unten: dem Täufer, S. Franciscus, S. Justa und Rufina. Ebenda ist auch ein kleines Sposalizio, das Mengs hochhielt.

Zu seinen spätesten Muttergotteserscheinungen dürfte die Madonna des heil. Ildefonso gehören. An dies große Bild hat er vielleicht von allen im Museum des Prado (869) die meiste Mühe gewandt. Der Eindruck ist freilich seltsam frostig. Der Erzbischof von Toledo, die Kasel nachts in seiner Kathedrale aus himmlischer Hand empfangend, trägt die harten, häßlichen Züge eines in den Geschäften und Prozessen seines Sprengels ergrauten Kanonisten. Seine Gönnerin ist eine große Dame, deren Antlitz infolge der Ansprüche die Etikette und Devotion an sie stellen, einen Zug schläfriger Abspannung bekommen hat. Die Engel, eben ausgewachsene Mädchen mit weichlichen Gesichtern, die lange schlafen und den größten Teil des Tages im Zaguan oder hinter dem Mirador hocken, stets gelangweilt, bis es zu Tanz oder Toros geht, können dem Besuch keinen rechten Geschmack abgewinnen. Dennoch ist das Bild als Gemälde interessant. Es ist hergestellt mit vorherrschend kühlen, hellen, gebrochenen Farben, zwischen denen jedoch, in einigen Gewandstücken, ein leuchtendes Himmelblau,

Hellgrün, Dunkelrot das Auge erfrischt. Dazwischen drängt sich, in vollem Licht ausgebreitet, der Hauptgegenstand auf: die himmlische Stickerei. Ein Maler von heute würde mit wenig Änderungen aus dem Prälaten einen alten Tuchhändler machen können, der Señora einen reichen Stoff anpreisend; wie in Wilkies bekanntem Gemälde des Hausierers.

Nicht oft hat er die Dolorosa (La Virgen de los Dolores) gemalt: im Prado als Pendant zum Ecce-Homo (896). Ergreifend war das auf der Guildhall-Ausstellung von 1901 erschienene Bild (Gaston Linden). Die sitzende Gestalt hat die Arme ausgebreitet, wie flehend, mit ausdrucksvoller Fingerbewegung. Aus den großen, dunklen, nach oben gewandten Augen spricht tiefer Gram. Ein schwacher gelbbrauner Schein umfließt das Haupt.

Nur ein einziges mal hat Murillo das Kind Maria gemalt, als Schülerin ihrer würdig hohen Mutter (Prado 872). Wenn es dem alten Pacheco gelungen wäre, das Motiv in den Geruch der Ketzerei zu bringen, so hätte diesem Gemälde dort ein ähnlicher Erfolg beschieden sein können wie der Messe des Marcellus, mit der einst Palestrina das Vorurteil der tridentinischen Väter gegen das musikalische Hochamt besiegte. Die zwölfjährige Maria ist gewiß das Bildnis eines Töchterchens aus edlem Hause; die Züge, die fein gebogene Nase kommen nirgend sonst vor, auch der Haarputz ist modisch, der einzige Schmuck die Rose. Die klugen braunen Augen, forschend auf die der Alten geheftet, erinnern an das Wort: Maria bewahrte alle diese Worte in ihrem Herzen. Wir glauben ihr anzusehen, daß sie auch Fragen stellen wird die jede andere Lehrerin außer der heil. Anna in Verlegenheit bringen würden. Es ist gerade das Alter, wo bei diesen Kindern des Südens das Flämmchen der Intelligenz am lautersten brennt; später machen es Liebesromane, Bigotterie und das Fehlen vernünftiger Beschäftigung trüb und qualmig. Aber der Kunstfreund denkt kaum an dergleichen. Das aus den letzten Jahren stammende Bild ist eines der besten Beispiele des Systems, das Murillo bei passenden Gegenständen damals befolgte. Es ist ein selbstgeschaffenes System, verschieden von dem venezianischer und niederländischer Koloristen.

Auf neutralem Hintergrund, einem mehr oder weniger hellen durchscheinenden Nebel vergleichbar, sei es als einförmig leere Fläche, oder als wolkenbedeckte Ferne — auf diesem farblos kühlen Grunde kommen die Gestalten hervor, ziehen das Auge an durch die Klarheit und Sättigung ihrer pastosen Farben, ihrer wechselweise sich hervortreibenden dunklen und hellen, kalten und glühenden, gesättigten und gebrochenen Werte. Auf dem Antlitz sammelt sich das volle, immer warme Licht, die Haut durchtränkend. Ein dünnes, schleierartiges Schultertuch von graugrünlichem oder graupurpurnem Ton trennt den Hals von den lebhafter gefärbten Stoffen des Kleides.

Fig. 16. Unterricht der Maria. (Madrid, Pradomuseum.)

Man kann ſich hier die Bezeichnung vaporoso gefallen laſſen. Sie will ſagen, daß er die Härten von Umriß und Fläche verflüchtigte, daß er zwiſchen Auge und Gegenſtand das Medium von Luft und Licht ſchob, die das durchgelaßene Bild ſich verähnlichen — als verrauche die Oberfläche, ein farben- und lichtgetränkter Dunſt, als ſeien die farbigen Geſtalten nur eine Erſcheinung der Lichtbrechung in jenem grauen Medium, wie der Regenbogen auf der Regenwand.

Die Farbenharmonie iſt vom feinſten Geſchmack. Er ſtellt warme leuchtende Farben, von ſatter Tiefe, zuſammen mit kühlen oder in Grau gebrochenen, und zwar ſind dieſe meiſt dem Raume nach überwiegend; eine ſehr lebhafte Farbe von kleinem Umfang (z. B. grün, karmeſinrot) ſchiebt ſich dazwiſchen. Weiß giebt den Maßſtab für Wert und Ton. So finden ſich z. B. Graublau, Grauviolett, Lila neben Gelb, bald hell, bald dunkel. Tiefes Grün und Blaugrün neben Trübroſa mit breiten blaſſen Lichtern; Dunkelblau und Orangebraun, Hellblau und Pfirſichblüte. In unſerem Bilde der heiligen Anna herrſchen gelbe und gelbbraune Tinten, nebſt mattem Karmeſin und wenig Grün.

So kann Murillo in Tagesbildern ganz farbig ſein, ohne neutrale Zwiſchenlagen, und wird doch nicht bunt. Die der dunklen, kalten Seite des Farbenkreiſes angehörigen Werte verleihen der Harmonie Vornehmheit; die warmen, hellen, zuſammen mit den Lichtdurchbrechungen des Grundes, zwiſchen Wolken oder durch ein Thor nach dem hellen Marmorhof, geben die Heiterkeit der Lichtfülle.

Die Allerreinſte.

Die Reinheit (La Pureza, La Purísima) nannte man in Spanien die Darſtellung einer Glaubensmeinung, in deren Geſchichte Murillo's Vaterſtadt eingegriffen hat. Die Barfüßer hatten ſeit Duns Scotus die Verteidigung dieſer Lehre zur Ordensſache gemacht; für Kirchen ihrer Religion hat Murillo die zwei für ſeine Kunſt ſo wichtigen, Anfang und Ende ſeiner Laufbahn bezeichnenden Gemäldecyklen gearbeitet; unter ihrem Einfluß iſt er auch „der Maler der Conceptionen“ geworden. Seine früheſte und die in mehr als einem Sinne großartigſte Verdolmetſchung dieſes Myſteriums befanden ſich in S. Francisco el Grande.

„Darſtellungen einer Glaubensmeinung“ —; eigentlich war die Inmaculada Concepcion ein theologiſcher Begriff, für die Kunſt undarſtellbar. Jahrhundertelang iſt ſie nur mit Hilfe der Symbolik gemalt worden. Die mittelalterliche, geſchichtlich-legendariſche, andeutende Darſtellung der Empfängnis Mariä — durch die Botſchaft des Engels und die Begegnung der Eltern an der Goldenen Pforte (bekannt aus Dürers Marienleben) — war längſt nicht mehr im Geſchmack der Zeit. Schon im

fünfzehnten Jahrhundert versuchte man der gläubigen Phantasie diese Lehre vorzuführen durch die Gestalt der Allerreinsten allein, umrahmt von Symbolen, Gestalten und Sprüchen, die auf den besonderen theologischen Sinn hinwiesen. Die jungfräuliche Erscheinung schwebt „im Licht der Ewigkeit", die Einzelheiten sind der Vision in der Offenbarung Johannis entlehnt; der über ihr erscheinende himmlische Greis bezeichnet den ewigen Intellekt, der einst ihre Idee gefaßt hatte; Propheten und Sibyllen im untern Teil des Bildes — eine Art Disputa — dessen Sprachrohr, durch das sie den Zeiten vorausverkündigt wurde. Ihre Sprüche, die Tropen des Hohen Liedes wurden auch durch Bilder versinnlicht. Auch die Zeit der vollen Freiheit der Kunst, sonst so rücksichtslos in Umformung des Überlieferten, ist über diese halbsymbolische Form nicht hinausgeschritten, die man z. B. noch in Soglianos Gemälde aus S. Maria Nuova zu Florenz findet.

In den gefeierten, oft wiederholten spanischen Darstellungen des sechzehnten Jahrhunderts wurde dann der Prophetenchor weggelaßen. Bei dem Valencianer Joanes Macip ist nur die betende heil. Jungfrau geblieben, auf dem Halbmond mit Sternenkranz, die Augen gesenkt, mit aufgelöstem Haar, in weißem Kleid und blauem Mantel, schwebend in einer „ovalen Sonne" (der Mandorla), umgeben von anbetenden Engeln und Sinnbildern, diese in einem Zierrahmen. So auch bei dem Sevillaner Juan de las Roelas, wo die Symbole in einer Landschaft malerisch verstreut sind. Immerhin blieb die Gestalt nur das Subjekt der sie als Prädikate umringenden Zeichen, ein künstlerisch verschleiertes Bilderrätsel.

Da aber die Begeisterung für den Marienkultus, die fine-fleur hispanischer Devotion, gerade diese Lehre zu ihrem Schiboleth erkoren hatte, so mußte das Verlangen entstehen, die Sprache des Verstandes durch eine der Wärme der Verehrer homogenere Sprache der Empfindung und Anschauung zu ersetzen. Und hierzu schien nun die zugleich naturalistische und schwärmerische Malerei des siebzehnten Jahrhunderts berufen. Die Beseitigung der Symbolik scheint von Italien ausgegangen zu sein. Guido, der sich der alten Darstellung mit dem Prophetenchor in einem mächtigen Bilde angeschloßen hatte, bringt auch bereits die einsam in Wolken schwebende Gestalt (Bridgewater Gallery). Murillo aber hat alle überflügelt, indem er das starre, im goldenen Lichte eines himmlischen Adyton erscheinende Bild durch den Zauber seiner Beleuchtungskünste, durch die Lebendigkeit und den Reiz nationaler Typen, durch Gebärde und Ausdruck belebte.

Seine Purissima ist eine sanftbewegte leichte Gestalt, im Begriff den dämmerig-nächtlichen Tiefen der irdischen Lufthülle zu entschweben, das Antlitz strahlend im Lichte jener Region, zu der sie die Augen erhebt, die sie emporzuziehen scheint, wie Dante die Augen Beatricens. Der blaue Mantel ist vom Luftzug geschwellt und zur Seite

gerissen. Die Gestalt nähert sich also dem Bilde der Assunta, mit der sie auch wohl verwechselt worden ist. Doch wird diese weniger jugendlich genommen und kann ohne den Apostelchor. Die in feierlicher Stille knieenden Engel haben sich in kleine Kinder verwandelt, als heitere Versinnlichung des Zugs nach oben tummeln sie sich in Wolken; zur Andacht finden sie selten Zeit. Denn alles soll Leben atmen im Umkreis der Göttlichen, und doch soll nichts ihre Einsamkeit unterbrechen. Die Sinnbilder, wo sie nicht ganz fehlen, werden ihnen als Spielzeug überlassen, als hätten sie den alten mystischen Park dort unten geplündert.

Die Augen sind entweder in alter Weise demütig gesenkt oder selig emporgewandt, die Hände bald im Gebet erhoben und genähert, mit den Fingerspitzen sich berührend, bald Arme und Hände auf der Brust gekreuzt. In der ersten Klasse erscheint die Reine wie im Gespräch mit dem Schöpfer, da nach christlicher Anschauung vollkommene Menschheit nicht ohne Gemeinschaft mit Gott zu denken ist. In der zweiten Gruppe erhebt sie das Haupt zu dem in ihrem Auge widerstrahlenden Licht: eine Auffaßung, die er später bevorzugte.

Jene Reinheit, die sie über alle vom Weibe Empfangenen erhob, sie schien künstlerisch nur auf eine Weise zu versinnlichen: durch kindliche Unschuld. Dies Wort schwebt in der That vor manchen dieser Darstellungen auf unsren Lippen. Einige kleine, spielende Bildchen zeigen wirklich die Figur eines Kindes. Der Blick dieser glänzenden Augen drückt Staunen, oder den nie wiederkehrenden Zauber eines ersten Eindrucks aus, und auch darin die Reinheit einer unerfahrenen, durchs Leben nicht getrübten Kinderseele. Die Religion nennt den höchsten Grad der Annäherung des Sterblichen an das Göttliche: Schauen; und der göttliche Meister sagt: Selig sind die Reinen, denn sie werden Gott schauen. Und so ist auch der Mensch nie reiner, als in der Erhebung zum Ewigen. „Wer Gott ahnt, ist hoch zu halten, denn er wird nie im Schlechten walten" (Goethe). Es ist die Reinheit nicht bloß als Zustand, sondern als Werden: das Menschliche sich läuternd in der Berührung mit dem Ewigen: das ist die geistige Bewegung in der körperlichen des Emporschwebens.

Frühere Maler hatten die hier geforderte „denkbar vollkommenste Schönheit" (Pacheco) in ihrer Einbildungskraft oder in klassischen Mustern gesucht, sie waren gleichgiltig und kalt geblieben. Schwärmerischer Beschränktheit schien ja nichts angemessener für den theologischen Begriff als jene Forderung unmalerischer Schulen: „Einheit der Schönheit, ohne Beigeschmack des Besonderen." Murillo wählte Kinder seiner Vaterstadt, wechselnd in Zügen und Alter, und das fromme Gefühl hat ihm recht gegeben, die Stimme der Zeiten und der volkstümlich-kirchliche Geschmack hat ihn als berufensten Dolmetsch der Idee anerkannt.

Von den zahlreichen Gemälden (bei Curtis 32 große Nummern), die Murillo im Laufe von fast vierzig Jahren der von ihm gewiß auch persönlich verehrten Glaubensmeinung widmete, mögen nun die so dem Verfaßer zu sehen vergönnt war, nach ihren entscheidenden Zügen gruppiert und gekennzeichnet werden.

Im Anfang hielt sich der Maler natürlich an jene durch gepriesene, ihm von Kind auf aus den Kirchen wohlbekannte Werke sanktionierte und gewiß damals als genügend betrachtete Darstellungsweise der Roelas und Pacheco. Seinen verschollenen ersten Versuch vielleicht sah noch Ceau Bermudez im großen Kreuzgang von S. Francisco (S. 3). Die befangenste ist ein aus dem Colegio des Maese Rodrigo ins Museum (116) gekommenes, zweifelhaftes Bild: die Züge sind nicht schön, hart, die großen, glänzenden Augen sehen nach oben. Er hätte also von Anfang an, wenn auch seltener als in späteren Jahren, diesen Blick gen Himmel an die Stelle des bisher üblichen gesenkten zu setzen versucht. So sieht man es in der „Jungfrau des Belvedere“ (von Knolle gestochen). Sie steht in der nach unten geöffneten Mondsichel, die, obwohl eigentlich orthodox, sonst bei ihm kaum vorkommt. Sie scheint aber eher auf festem Boden zu stehen als zu schweben, wie auf einem Berggipfel, auch die Gewänder sind kaum bewegt. Die Augen weit geöffnet, ernst, wie erstarrt vor dem erhabenen Anblick der gestirnten Kuppel. In der Einsamkeit des weiten, von trüb gelbbräunlichem Licht erfüllten Wolkengrunds zwei Engelkinder, die ihr mit der Lilie entgegen schweben. — In einer Wiederholung der Ermitage sind die beiden dort leer gelassenen Ecken mit Kindern ausgefüllt.

Kindlich holdselig ist die schon erwähnte Figur in der Lunette von S. Maria la Blanca (Louvre), ein feines Gesicht von edlen Linien mit gesenkten Augenlidern, wo eine Gruppe ehrerbietig-schaudurstiger Stifter den Prophetenchor ersetzt hat.

Ähnlich aber von viel lichterer Haltung sind zwei liebliche Gemälde in England. Das Baringsche (aus dem Carmen descalzo in Madrid) wird von dem Spiegel in der Hand eines Engels benannt; auffallend ist der gewaltige, zwei Drittel der Bildbreite durchschneidende Palmzweig. Ihr Reiz liegt in den großen, erdwärts gerichteten Augen mit langen, schattenden Wimpern; diese Augen scheinen noch größer durch die Verkürzung des gesenkten Ovals. (S. d. Heliogravüre.) Noch kindlicher ist die von den frommen Huldigungen der kleinen Engelgemeinde umdrängte in Lansdowne House.

Welch ein Schritt von da zu der Himmelskönigin aus S. Francisco in Sevilla! (Fig. 17.) Diese Gestalt steht einzig da (Laurent 1068). Der vorgeschriebene Umfang der Leinwand, die kolossale Größe führte den Künstler auf eine ungewöhnlich breite, einfache Behandlung und auf eine Betonung der Hoheit und Majestät, wie sie sonst seiner Art und überhaupt der üblichen Auffassung des Gegenstandes fern lag. An dieses Gemälde knüpft sich eine ähnliche Geschichte, wie sie von Tizians Assunta erzählt wird: auch hier

Fig. 17. Die Madonna von S. Francisco. (Sevilla, Museum.)

konnten die Mönche sich in das auf Fernwirkung berechnete Bild nicht finden, bis man es an seinen hohen Standort versetzt hatte. Die Züge sind von griechischem Adel, plastischer Kraft und Klarheit, und nichts weniger als sentimental. — Die Gestalt reißt ein gewaltiger Schwung empor, der im Diagonalzug des weiten Gewands und in dem seitlich bis über den Scheitel emporflatternden blauen Mantel weiterklingt. Auch die vier mächtigen nackten Knaben (ohne Attribute) haben an dieser stürmischen Bewegung teil. — Damit kontrastiert die göttlich-ruhige Heiterkeit mit der sie, wie triumphierend, die Blicke zur Erde tief unten senkt, die Hände hoch erhoben, wie in priesterlicher Fürbitte. Es ist fast die Bewegung eines S. Michael. Der rechte Fuß berührt den vollen Mond, der linke ist verdeckt durch monderhellte Wolkenballen, über denen in goldigem Feuermeer das Empyreum glüht. In dem kosmischen Element des Äthers scheint sich die Jungfrau von Nazareth wieder in die jungfräuliche Himmelsgöttin Diana, eine Königin der Nacht umzuwandeln.

Murillo ist nicht wieder zu dieser Auffaßung zurückgekehrt; seine Madonnenköpfe sind nicht, wie man von den römischen gesagt hat, wie zur Bildhauerei erschaffen. Ihr Reiz liegt mehr in Temperament und Farbe, als in Linie und Plastik. Auch hatte in jener strengeren Schönheit bereits vor seiner Zeit der Sevillaner Bildhauer Montañes das letzte Wort gesprochen, in seinen Statuen war die polychrome Plastik des Mittelalters wiedererstanden, veredelt durch ein klassisch gebildetes Auge. Jedoch verglichen mit Murillos Rosen sind seine schwermütigen Madonnen nur prächtige aber duftlose Dahlien.

Er ist auch hier um so glücklicher, je unbefangener er sich zur Jugend gesellt. „Glücklicher", in mehr als einem Sinn. In ganz kleinen Stücken (Louvre 539) hat er wohl gar die heilige Rolle einem zwölfjährigen Mädchen anvertraut. Die wärmsten Freunde hat unter seinen Gemälden im Prado stets eine solche kindliche Gestalt gefunden (878), die Eingebung eines begnadigten Augenblicks. Sie war schon im Besitz der Isabella Farnese. Ein Bild der Unschuld, in diesem Jahrhundert wie ein Wunder! In die großen, dunklen, aufwärts gerichteten Augen ist es wonnig zu blicken. In den Gesichtsformen ist noch etwas jugendlich herbes. Den Blick mag er einem Kinde abgesehen haben, das vor dem von Kerzenschimmer umflossenen Monument der heil. Woche den ersten Eindruck der Wunderwelt empfing, mit der die Kirche ihre Kinder entzückt. Die geöffneten Lippen verraten daß all ihr Denken und Vorstellen stillsteht. In diesem Alter ist ja die Sichtbarkeit selbst noch eine Welt der Wunder, glückseliges Schauen der Ausdruck erhöhten Geisteszustands. Kein Bild dieser Klasse ist so licht gemalt; die Glorie, ein gelbliches Licht mit hellblauen, langen Strahlen, wie um die eben versunkene Sonne; das weiße Kleid schimmernd und gebrochen wie Atlas. — Dasselbe Gesicht kommt noch einmal im Prado vor (879), aber älter, als Halbfigur auf der Mondsichel, mit gekreuzten Händen.

Von etwas anderer, wehmütiger Innigkeit ist der Blick eines feinen, zarten, andalusischen Kindes, das noch zu nennen sein wird (Ermitage 371). Die Ausbreitung der Arme und Hände nach oben, wie erwartenden Armen entgegen, ist ganz ungewöhnlich, sie kommt sonst bei der Assunta vor (z. B. ähnlich bei Rubens). Aber ist es denkbar, daß Murillo die himmelfahrende Maria als fünfzehnjähriges Kind gemalt habe?

Noch einmal, in den sechziger Jahren, erhielt er eine Arbeit für die Kathedrale: Maria inmitten der Heiligen Sevillas, in neun Ovalen, unter dem Gewölbe des Kapitelsaals (1668). (Zugleich hatte er hier die Allegorien des Pablo de Cespedes im unteren Teil des Rundbaues zu retouchieren.) Es sind die heil. Fürsten Ferdinand und Hermenegild, die Prälaten Isidor und Leander, Pius und Laurentius, S. Justa und Rufina. — Es sollen die einzigen Gemälde von ihm in Sevilla sein, die der Überfirnissung entgangen sind. Die heilige Jungfrau, anmutig, vornehm, scheint aus der Höhe einen Blick des Lebewohls herabzusenden nach der untern Welt. Das tiefe warme Braun der großen Augenrunde, das üppig weiche dunkle Haar, der trübe, von schwärzlichen Wolken umrahmte Lichtschein, aus dem die Gestalt herableuchtet, ist auf den Tiefstandpunkt berechnet. Hier wie in den übrigen Figuren ist alles kräftig und mild, rein und heiter, einfach und aus einem Guß. Nichts Modellhaftes, nichts Süßliches. —

Wie lichtfrohes Schauen für das Kind, so paßte Begeisterung, himmelwärts blickendes Entzücken für das aufgeblühte Weib. Hierauf liegt der Accent in einigen seiner späteren Werke. Meist hat er das auch für die heil. Rufina (Museum von Sevilla) benutzte Modell zu Grunde gelegt. Ein Antlitz von weichen Linien, hochgewölbten auseinander stehenden Augen, wenig ausladendem Profil, rundem hervortretendem Kinn.

Diese morbidezza gilt als eigentümlich andalusisch. In den weichen Formen kommt die Wirkung der Augen besonders zur Geltung. Auch in der sixtinischen Madonna stehen solche große, weit auseinanderliegende starr blickende Augen in wenig markierten Zügen.

In dem Gemälde aus der Kapuzinerkirche (Laurent 793) ist die Ähnlichkeit des Modells wol am treuesten erhalten. Es ist die Tochter von Nazareth; in der stillen Seligkeit der emporblickenden Augen liegt auch ein Gefühl ihrer Niedrigkeit, demütig dankbare Hingabe. Die begrüßenden Engel, diesmal von ihren Wolkengeschäften entbunden, sind ein Bild kindlicher Frömmigkeit, wie nur er es zu finden wußte. — Ein weniger anziehendes Werk ist das sehr mitgenommene Altarbild von S. Filippo Neri in Cadiz; ein anderes in der dortigen Kapuzinerkirche ist von Schülerhand.

Aufgeregter ist die Gebärdensprache des Gemäldes im Prado (880): eine Wellenlinie hinschmelzenden Entzückens durchzieht die Gestalt. Das Haupt ist stark über die linke Schulter zurückgeworfen. Die üppigen dunkelblonden Strähnen wälzen sich in

DIE HEILIGE JUNGFRAU

(ERMITAGE)

mächtigen Wogen bis über die Ellbogen und beschreiben um Oval, Hals und Schulter reizvolle Buchten. Die auf der Brust übereinander gelegten Hände scheinen das pochende Herz zurückzudrängen. Die Glorie ist fast ganz durch hellblauen Luftton ersetzt, nur weniges blondes Licht scheint von den Locken selbst auszustrahlen.

Ihr verwandt ist eine seiner spätesten, für König Carl II. gemalten Darstellungen, wo man nur drei sehr andächtige Engelkinder in den Wolken zu ihren Füßen sieht (Sir Cuthbert Quiter, Guildhall Ausstellung 1901). Mit viel mehr Aufwand von Kunst aufgebaut, doch einen Grad ruhiger ist das weltbekannte Prachtstück des Louvre, einst dem Freund und Gönner D. Justino de Neve zuliebe gemalt, für die Kirche seines Hospitals der Venerables (1678). Doch geht von diesem reich instrumentierten, fein berechneten Werk nicht der stille Zauber aus, der ihren Schwestern im Pradomuseum (878) und der Ermitage eigen ist, noch erreicht sie den Adel der von S. Francisco. Da das dem Marschall schwer bezahlte Bild (bis auf Meissoniers Napoleon [850000] war es das teuerste: 615300 Fr.) seit Ceau Bermudez, der es für das beste seiner Art in Sevilla erklärte, als sein Meisterwerk galt, so hat man sich oft die Begriffe von Murillo nach ihm gebildet. Man hielt die Beachtung der anderen Darstellungen als bloßer Wiederholungen oder vorbereitender Versuche für entbehrlich. So hat das vielgestochene Louvregemälde einen großen Teil der Phraseologie verschuldet, die über den Meister ergangen ist: in der Salle carrée strömen ja auch dem Flüchtigen Vergleichungen von selbst zu. Die für feinere Züge weniger empfänglichen hielten sich an die auch ihnen zugänglichen oder in das ihnen zugängliche undeutbaren, und spöttelten, als „skandalisierte und entzückte" Tartuffes, über die déesse d'oratoire coquet.

Wahr ist, Züge und Bewegung drücken Auflösung und Wonne aus, jedoch in reinem Sinn: diese glänzenden Augen mit der breiten Rundung der Selerotica, dieser leise geöffnete Mund mit der feinen, weißen Perlreihe, die weichen Contouren von Nase und Mund, die in Correggio's Art bewegten Finger. Nur alles Süße, Lächelnde liegt doch ebenso fern, wie das kranke Schmachten, das in ein modernes Kunstblatt hineingelegt ist. Der Blick ist klar und heiter, wie man den ersten Widerstrahl der aufgehenden Sonne an einem Alpengipfel begrüßt.

Die Aufgabe, eine Gestalt zu malen, die „auf einer ovalen Sonne schwebt", war nicht leicht. Wenn ihr Antlitz durch höchste Helle fesseln sollte, so mußte der Maler den Lichtwert der Glorie herabsetzen. Eine Auskunft bot sich ungesucht, als er für das traditionelle metallische Gold, das z. B. Roelas noch in seinem Gemälde der S. Antoniokapelle verwandt hatte, dessen Äquivalent in Farben setzte. Er stellt also den lichtübergossenen Kopf und die weißgekleidete Gestalt auf einen braudigen, dunkelgelben, ins Orange fallenden Grund. Ein Ton, wie ihn starkes Licht ergiebt, wenn es durch ein dunkles Medium zu uns dringt. Die Stärke dieses Lichts wurde also mehr erschlossen

als gesehen. So wird das Sonnengold durch das weiße Licht ihres Angesichts überstrahlt. Später jedoch versucht er wol auch mit helleren Tönen zu wirken. Natürlich verstärkt er den Lichteindruck durch Kontraste im Wolkenring.

Zuweilen (wie hier im Louvre) geht eine Diagonale von Figuren und Helldunkel durch die Leinwand. Die Gestalt durchschneidet diese Linie, hingewandt nach der lichten Seite, der goldige Schein kontrastiert gut mit dem Weiß und Blau der Stoffe. Die Schattenseite mit dem azurblauen Mantel liegt über den dunklen Wolken, die sie von der Nacht der niedern Luftschicht scheiden. So stehen unten hellblau und schwarz, oben dunkelblau und orange sich gegenüber.

Man kann sich hier kaum versagen nach dem Wunderwerk Tizians zurückzusehen. Auch seine Assunta scheint aus dem dämmerigen Meer, mit dem Plato die Erdatmosphäre verglich, aufzutauchen, begrüßt von den kindlichen Bewohnern der obern Lichtwelt, wie von Schwänen dieser Meeresfläche. Aber ihre plastisch modellierte Gestalt wird auf dem Feuergrund des Himmels fast zur Silhouette, als ob sie die Hülle der bisherigen Dunkelwelt noch nicht abgestreift hätte. Tizian ist es nicht eingefallen, seine Hauptfigur auch durch den höchsten Lichtwert auszuzeichnen. —

Wie groß ist doch die Mannigfaltigkeit malerischer Behandlung und geistigen Gehalts, in diesem wechselnder Erfindung so wenig Raum verstattenden Gegenstand! Der vergleichende Betrachter wird ermessen können, was von der Ansicht Beulés zu halten ist, „Murillo habe seine Conceptionen gemalt, wie ein Drucker Abzüge macht". Dies Wort veranschaulicht das bescheidene Maß von Anschauung, mit dem ein geistreicher Mann sich erlauben darf, die Welt über den Wert eines Murillo aufzuklären. Vielleicht hat der eminente Archäologe geglaubt, mit einem spanischen Maler brauche man nicht so viel Umstände zu machen wie mit einem Fragment penteliſchen Marmors etwa. Hätte es sich wenigstens um eine Jahreszahl gehandelt! Die Genauigkeit pflegt ja (wie die Sparsamkeit) in gleichem Verhältnis mit der Geringfügigkeit des Gegenstandes zu wachsen. —

Murillo hatte „das edle Bild der Menschheit" gefunden in den Töchtern der Armen. Der volkstümlichen Devotion seiner Zeit folgend, aber zugleich ein wahrer Maler, hat er in Typen, die ein Cespedes, Roelas vielleicht profan genannt hätten, das entdeckt, was sie zu Trägern religiöser Zustände vorausbestimmte. Er fühlte hierin wie Rembrandt. Die biblischen Personen waren keine Götter und Heroen, die frohe Botschaft wandte sich an die Kreise der Geringen und Einfältigen. Die Evangelien sind griechisch geschrieben, aber sie klangen ihren Lesern nicht — griechisch. So sollte denn auch sein Pinsel spanische Vulgärsprache reden.

Er glaubte jedoch nicht, daß man, um wahr zu sein, gemein und häßlich sein müsse, als sei es damit getan, irgend ein solches Modell auf die Leinwand zu werfen,

gestempelt mit einem goldenen Heiligenschein und einigen Attributen. Er wählte sein Modell und hatte in der Wahl das Glück des Herzens, und dieses Glück wuchs in gleichem Schritt mit seiner Befreiung zu Anmut, Leben und Licht. Es gilt ja nicht blos das Gefäß auszusuchen; man muß auch den Nektar besitzen, den es aufzunehmen bestimt ist. Deshalb sind Murillos Gestalten bei all ihrer Lokalfarbe allezeit wahre Madonnen. Wessen Werk aber nicht das ist und scheint, was es zu sein verkündigt, der kann sich nicht damit trösten, daß er gut gemalt habe.

* * *

In den überaus zalreichen Madonnenbildern Murillos (der Katalog von Curtis hat 138 Hauptnummern) begegnet uns also eine Reihe konstant charakterisierter Physiognomien, nicht blos nach, auch nebeneinander, und diese Mannichfaltigkeit läßt sich verfolgen in Form, Alter, Ausdruck und Charakter. Dies muß auffallen bei einem Künstler den man sich meist als Gefühlsmenschen vorstellt. Freilich manche werden vielleicht einen ganz anderen Eindruck gehabt haben. Murillos Hand ist ja so unverkennbar! Wie oft trifft man in seinen Bildern alte Bekannte! Aber man wird bei genauerer Prüfung finden, daß was sich so wiederholt doch in Wirklichkeit mehrere sehr differenzierte Typen sind. Eine Coincidenz solcher Typen mit den verschiedenen Motiven der Madonnendarstellung ist nicht nachzuweisen; — wie wenn er etwa für die mütterlichen Gruppen oder für die Conception oder die Erscheinungen besondere Formen gehabt hätte.

Hier konstatieren wir einen bemerkenswerten Unterschied des Meisters von der Mehrzal der Madonnenmaler. Denn sonst pflegten Gegenstand und Stimmung die Künstler gewöhnlich auf eine Centralform zu führen: ihre Phantasie gravitiert nach einem Punkte, liefert Varianten und Wiederholungen. Man sieht bei Murillo wie tief der Naturalismus in der spanischen Schule jener Zeit Wurzel geschlagen hatte, denn jene Mannichfaltigkeit ist eine Mitgift des Naturalismus. Er steht der Natur freier, offener gegenüber als manche kältere Naturen, die er in Potenz religiöser Empfindung überragte, und diese Freiheit blieb sich gleich bis zuletzt. Ihr verdankten seine Gestalten die Fülle und Frische des Lebens.

* * *

Es wäre keine leichte Aufgabe diesen Reichtum zu sortieren. Wie manche Skala könnte man da verfolgen, von nüchtern bürgerlichen Frauen (Madonna mit dem Rosenkranz), auch wol nonnenhaft befangenen Wesen, zu Erscheinungen von wahrhaft göttlicher Heiterkeit (Madonna von S. Francisco); von feinen durchgeisteten Wesen, deren stille Innigkeit an weit zurückliegende Zeiten erinnert, zu ganz weltlich herrlichen, mit der Pracht üppiger südlicher Reize ausgestatteten Gestalten.

Hier stehen wir vor einem jungfräulichen Antlitz von edler Einfalt und Adel der Linien, aus dem ernstes Sinnen und ungetrübter Seelenfrieden spricht; dort bewegt sich vor uns ein Weib, dessen stolzer Wuchs, volle, undulierende Formen für Zustände hochgesteigerter Empfindung bestimt scheinen, die den Raum des Bewußtseins ganz ausfüllen. Diese pflegen mehr in der Erinnerung zu haften: er wählte sie meist wo er alle seine Kraft zu hinreißenden Versinnlichungen ekstatischer Zustände zusammenfaßen wollte. Daneben aber überrascht er uns mit Urbildern reifer Weibesschönheit von plastischem Wert und scharf convexen Linien, voll Hoheit und Majestät, von stolzgnädiger Grazie bis zu vornehm kühler Herablaßung, ja bis an die Grenzen der Apathie.

Da glauben wir unsere Vorstellung von ihm modifizieren zu müssen; aber nun zeigt er sich wieder in reinster Liebenswürdigkeit bei jenen kindlichen Wesen, wie der Purisima des Prado und der Ermitage. In den noch nicht völlig entwickelten Formen des Antlitzes tritt das feste Gerüst etwas hart hervor: die eckige Stirn, das Jochbein, dies erhöht aber nur den Reiz der Warheit dieses Spiegels einer von frommer Ahnung durchleuchteten Kinderseele. In den „Hirten" atmen die schlichten zarten bleichen Züge der jungen Mutter die ungetrübte Reinheit des Gemüts und ihr gläubig träumerisches Glück, dem das Kind die Welt ist.

Die Gemälde der Caridad.

Murillo stand im Beginn der Fünfzig, als ihm der große Gemäldecyclus für die Kirche der Caridad anvertraut wurde. Hier konnte man ihn einst (bis zum Jahre 1810) vielseitiger denn irgendwo als Künstler kennen lernen und sich menschlich nahe fühlen. Der Mann der ihm zu diesem seinem größten und glücklichsten Werke verhalf und auch wol die Stoffe angab, hieß Miguel de Mañara Vicentelo de Leca, Ritter des Calatravaordens (geboren 1626). Er hat keine Mauren getötet, aber nach einer stürmischen Jugend, „wo er Babylon gedient und den Kelch der Lust getrunken", die Pflichten der Christenliebe mit heroischer Hingabe von Person und Habe erfüllt. Bei der Wartung Kranker war er oft selbst erkrankt; mehr als 800000 Dukaten soll er den Armen zugewendet haben; „seine Gespräche führten viele Sünder zur Verachtung der Welt und Liebe Gottes". Jetzt beschloß er, sein Vermögen dem Neubau des verfallenen

Hospiz und der Ermita von S. Jorge zuzuwenden, einst errichtet in den alten atarazanas (Arsenal) Alfons' X, in der Nähe des Stroms. Er war hermano mayor der Bruderschaft der Caridad, welche die Verlaßenen und die gesammelten Knochen der armen Sünder bestattete, diese in feierlicher Prozession am Ostersabbath. Die neue Stiftung sollte ein Haus sein für Trost und Zuflucht der Pilger und Armen und ein Hospital für Unheilbare. Der Anfang der Arbeiten wurde bestritten von dem Geschenk eines Bettlers Luis, fünfzig Pesos, sein ganzes Gut, damit diesem die Ehre werde den Bau begonnen zu haben. Die einschiffige Kirche, gebaut von Bernardo Simon de Pineda, ward 1664 vollendet. Seinen Resten (später unter dem Altar beigesetzt) bestimte der Stifter den Platz der Armen, im Portikus, und die Tafel erklärt, „daß hier Knochen und Asche des schlimmsten Menschen ruhen den die Welt gesehen". Er starb am 6. Mai 1679, 59 Jahre alt, im Geruch der Heiligkeit. Im Kapitelsaal ist sein Bildnis von Valdes Leal. Noch blühen im Frühling Rosenbäume, die er im kleinen Garten pflanzte.

Die Kirche ist im Barockstil, die Front schmücken fünf Azulejos-Gemälde, angeblich nach Zeichnungen Murillos. Die Säulenhöfe und zwei Brunnengruppen, der Bodenbelag der Kirche sind von Marmor der Riviera. Für den kostspieligen, vergoldeten Retablo mayor bestimte er eine Grablegung in Estofadoschnitzwerk von Pedro Roldan, der auch den betenden „Christus der Caridad" über einem Seitenaltar und die Statue der Caridad auf der Kanzelhaube lieferte. Valdes Leal malte im hohen Chor eine Kreuzerhöhung, und unter ihm die Nichtigkeit irdischer Größe, indem er, vornehme Gruftgewölbe erschließend, das grauenvolle Leben der Verwesung enthüllte, behängt mit zerfallendem Pomp.*) Alles dies scheint nur da zu sein um zu zeigen, wie hoch Murillo seine Genoßen überragte.

Von ihm sind zwei Altargemälde: die heil. Elisabeth und der heil. Johann de Dios; sechs Gemälde kamen, als Ersatz der Wandmalerei, an die obere Wand des Schiffs; an der Evangelienseite: Mose und das Waßer aus dem Felsen (las aguas de Moises), der Besuch der drei Engel bei Abraham dem Patriarchen, die Heimkehr des verlorenen Sohnes; an der Epistelseite: die Speisung der Fünftausend, der Lahme am Teiche Bethesda, Petri Befreiung. In der Sakristei noch eine Zeichnung: Tobias die Leichen der Hingerichteten verbrennend. Endlich drei Bilder über Altären, ohne besondere Beziehungen: eine anmutig heitere Annunziata in goldenem Lichtmeer; der niño Dios, einjährig, mit der Weltkugel, und ein Johannesknabe mit reichen krausen Locken: beide das Entzücken aller Mütter. Für alle zusammen erhielt er 78115 Realen.

*) Murillo, als er diese grausigen Ausgeburten des jetzt etwas überschätzten Malers sah, meinte: „Gevatter, wenn man diese eure Bilder sieht, muß man sich die Nase zuhalten"; was der eingebildete Dickkopf als Kompliment nahm.

Jene acht waren bestimt, die Zwecke der Stiftung anzudeuten und zu glorifizieren, durch erhabene Vorbilder: die Beherbergung, Pflege und Heilung der Kranken, die Speisung und Tränkung der Hungrigen und Dürstenden, die Gastfreundschaft gegen Pilger, den Besuch der Gefangenen, die Vergebung: ein Kompendium des praktischen Christentums, gepredigt durch Vorgänge aus der biblischen Historie und Parabel und aus der Legende der Heiligen.

Die beiden umfangreichsten Stücke (11′6″×18′) stehen (dank den technischen Schwierigkeiten der Wegführung) noch heute an ihrem Platz: die Caritas, massenhaft ausgeübt von den Religionsstiftern selbst, wohl zugleich als Sinnbild: Rettung vor geistigem Verschmachten, dem Zweck der großen Volksreligionen. Der Schauplatz ist die Wüste, ein starres Meer von Felstrümmern und Schluchten, ohne Mittelpunkt und Grenze, beleuchtet und zugleich entfärbt durch den Widerschein schwerer Wolkenmassen; der Ton etwas grau und trocken. Das alttestamentliche Bild ist bewegter, heiter, farbig, sein Gesichtskreis beschränkter, die Zahl der ausführlichen Figuren größer. ‚La Sed', so nennt man dort das Bild, versetzt uns mitten ins Gewühl der Menge. Der Not ist schon abgeholfen, der Wundertäter erhebt dankend Augen und Hände. Der dunkle Fels in der Mitte (eine Ansicht des nämlichen Horebfelsens, an den die Ortslegende des S. Katharinenklosters das Ereignis verlegt) teilt die Menge in zwei ungleiche Hälften. Auch etwas Lokalfarbe des Orients ist da: Turban, Burnus, Kamele. Sonst aber ist alles etwa so, wie es der Maler an den Brunnen des Landes in der Sommerdürre sammeln konnte. Bei aller Breite und Leichtigkeit des Pinsels ist jede Figur sorgsam bedacht, von malerischem Wert. Jedermann bemerkt die beiden blühenden Frauen an den Enden der Leinwand: die eine den lechzenden Knaben die Schale reichend, die andere in der Gier des Durstes ihre Brut noch vergeßend. Der Grundton ist heiter: der Junge auf hohem Roß, der sich umdrehend aus dem Bilde herausruft, verrät durch sein Lachen, daß es nicht in feierlichen Ausdrücken geschieht; er ist die aufdringlichste Figur des Bildes!

In dem neutestamentlichen Gegenstück sitzt der Heiland zur Linken am Ende einer Schlucht, deren Schatten die Apostelumgebung umfängt. Hier hat ihm der untere Teil der Verklärung Raphaels vorgeschwebt. Er allein ist ganz nach vorn gewandt und freigelassen, indem er die Brote segnet. Diese Vordergrundsgruppe steht abgewandt von den im Mittelgrund gelagerten Massen, — diese vergleichbar einer Riesenschlange, deren Haupt rechts in die Ecke des Vordergrundes, dem Heiland gegenüber hineinragt, in Gestalt einer Frauengruppe. Ein grünlich silbriges Licht breitet sich darüber, es kommt von dem Abendhimmel links; hinter der Schlucht, gegenüber, zieht die Nacht herauf.

Beide Bilder, besonders das erste, waren von jeher beliebt, sie haben mehr als andere seinen Namen in den Mund des Volkes gebracht. Den Mose nannte man in

Fig. 18. Moſes, Waſſer aus dem Felſen ſchlagend. (Sevilla, Kirche der Caridad.)

Sevilla sein cuadro maestro, man glaubte, er habe sich hier besonders zusammengenommen (se esmeró). Kein Wunder, er wollte ja hier das Volk malen, und es ist ihm gelungen: „Er brachte, sagt W. Burger, in das Wunder der Legende das Wunder der Kunst, fünftausend Menschen malte er auf einem Raume von 26 Fuß, und nicht einer fehlt.“ Es ist in der Tat eine gleichwertige Masse, ein Wald von Menschen. Selbst die Wundertäter treten zurück: Mose hat den Stab neben sich gestellt und übernimmt den Dank, den die Geretteten vergeßen; Christus spricht den vorbereitenden Dank und Segen. Hier die Erwartung, dort der Genuß.

Das alttestamentliche Stück ist neuerdings zur Herabsetzung des Malers gebraucht worden. „Das Verständnis für die Größe des Gegenstandes fehlt ihm“, hat jemand gesagt. Man vermißt „das schreckliche Drama des Durstes, das Aufjauchzen des Dankes eines dem Tode entrißenen Volkes“. Gewiß der Vorgang hätte auch in anderer Tonart erzählt werden können. Salvator malte das Heranstürmen der halbverschmachteten Schar, im angstvollen Kampf mit der Not, Arme, Augen, Begierde den Füßen wild voraneilend. Indes Murillo hatte anderwärts, ja eben hier in der Kirche Gelegenheit genug, pathetisch und dramatisch zu sein. Wer den Spanier in solchen Lagen, in Todesgefahr, beim Seesturm oder im kleinen Krieg der Berge, bei der Qual einer Operation zu beobachten Gelegenheit gehabt hat, wird bemerkt haben, daß er in tragischer Situation sich keineswegs tragisch benimmt, ja mit leichtem Humor über den Ernst der Lage hinwegsetzt. Das ist ja mehr oder weniger überall die Art des Volkes, auch des Soldaten. Am wenigsten sollte man die Bedürfnisse heutiger nach Aufwühlung der Abgründe der Sinnlichkeit und Leidenschaft hungrigen Nerven zum Maßstab des Urteils über eine einfachere Vergangenheit machen. Es ist billig, diesen milden Moses der Caridad mit dem zornigen Gesetzgeber in S. Pietro in Vinculis zu vergleichen. Auch Mose dreut und donnert nicht immer.

Noch einmal hat er hier den Stifter der christlichen Religion als Wundertäter gezeigt, in der Geschichte des Paralytischen am Teiche Bethesda. Wenn Tintoretto hier durch das aufgeregte Gedränge der vorgebeugten Kranken und Jünger am Rand des Bassins mit bekannter Virtuosität uns unterhält oder schwindlig macht, so hat Murillo Chorus und Menge ganz entfernt. Er will die Aufmerksamkeit auf die Hauptpersonen beschränken: den hilflosen Kranken, den mitleidigen Heiland, bloß von drei Jüngern begleitet. Es ist nur das gemalte Gespräch. Er verlegt es in den Vordergrund eines großräumigen Hallenhofs, gleich einem Kartäuserkreuzgang. Die Kranken sind in den mehr oder weniger entfernten Säulengängen dieses Patio zerstreut. Aber Christi Augen sind bis zu diesem Vergeßenen, Alleingelaßenen gedrungen; gerade vor ihn tretend, das Haupt mild geneigt, scheint seine Handbewegung zu sagen: Vertraue nur! Der Kranke, auf Kissen gelagert, vermag kaum das Haupt mühsam aufzurichten; das Spiel der Hände

Fig. 19. Der Kranke am Teiche Bethesda. (Orwell Park, Suffolk.)

ſagt: Wie ſollte mir geholfen werden! Die von oben geſehene Schulter — gelehrten Zweiflern als Probeſtück anatomiſcher Zeichnung gewidmet — ſoll ein Fingerzeig ſein, welch kräftiger Körper hier ſo kläglich feſtgelegt iſt. Die weiten Hallen, von hellgrauem Mittagslicht umfloſſen, geben eine wohlthuende Impreſſion friſchen Luftzuges. Da iſt auch des unbeweglich Gelähmten Los tröſtlicher, er fühlt ſich freier als in dumpfer Kammer. Da kann man ſeinen Pinſel operieren ſehen, wie er, geiſtreich locker, ſtets delikat, wie ſpielend weite Perſpektiven, ſprechende Gebärden und Blicke hervorzaubert. Das blutflüſſige Weib von Hannibal Caracci, in Orwell Park dem Paralytiſchen gegenüber gehängt, erſchien daneben wie die gemalte Langeweile, in Köpfen und Gebärden, Farbe und Beleuchtung.

In drei kleineren Gemälden iſt der erſte Beweger der Handlung ein Bote der anderen Welt. Zuerſt, unter freiem Himmel, im Beſuch der drei Engel bei Abraham (Stafford Houſe). Dieſen wurde jedoch die Geſtalt gewöhnlicher Erdenwaller gegeben, höchſtens durch etwas hellere Abtönung der duftigen Farbenharmonie als Gäſte aus dem Lichtreich bezeichnet. Man vermißt den geheimnisvollen Schauer, der die Vorſtellung: der Engel des Herrn, begleitet; dieſe morgenländiſche Legende hat keinen verwandten Klang in ihm aufgeregt.

Grünlich graues Dämmerlicht erfüllt den Kerker des Apoſtels (Ermitage), ein Rembrandtſches Innere. Der Befreier, goldigwarmen Schein auf Antlitz, Arm und Flügeln, ſchreitet raſch auf den am Boden liegenden Greis zu und reißt ihn, als ſei Gefahr im Verzug, mit den ſchönen Armen fort.

Wie der Blitz die Schleier der Finſternis zerreißend plötzlich eine Scene des Grauſens aufdeckt, ſo tritt vor uns das Altarbild mit dem heil. Johann de Dios (Sevilla). Dies Bild ſteht einzig da in dieſem Kreiſe, durch den bitteren Ernſt des Vorganges, düſtere Stimmung und plaſtiſche Geſchloßenheit der Gruppe, die an Filippo de Valles gewaltiges Marmorwerk in S. Peter erinnert. Durch nächtliche Gaſſen, kaum erhellt durch die ſchmale Sichel des ſinkenden neuen Mondes — ſchleppt der Heilige einen kranken Mann dem Hoſpital zu, er bricht unter der Laſt zuſammen. Da fühlt er ſich angefaßt, aufgerichtet, er wendet ſich um, kann aber nicht gleich unterſcheiden, wer hinter ihm ſteht. Ein ſchlanker Jüngling in gelber Tunika (wegen des Lichtreichtums dieſer Farbe gewählt), mit weit ausgebreiteten Fittichen. Er ſcheint von der Engelsbrücke in Rom hergeflogen zu ſein. —

Wer hätte den Ton der bibliſchen Parabel beſſer treffen können als Murillo! Der alte Herr, im weiten Pelzmantel, mit großen Schritten durchs Portal dem abgezehrten, zerlumpten Landſtreicher entgegeneilend, ihn umfaßend, aufnehmend, dieſe Geſtalt ſagt unübertrefflich überzeugend, wie alle widerſtreitenden Regungen und Erwägungen zerſtieben vor der Logik der Liebe: Verloren und wiedergefunden! Zu beiden Seiten

Fig. 20. Johann de Dios. (Sevilla, Kirche der Caridad.)

Fig. 21. Der verlorene Sohn. (London, Stafford House.)

die muntere Aufregung eines großen Hauses bei unerwartetem Besuch: die Diener mit dem blauseidenen Anzug auf der Silberschüssel, dem staunend erhobenen kostbaren Ring, der Metzger mit dem jubelnden Jungen das fette Kalb herantreibend. Und tief im Schatten, hinten in der Ecke ein blasser Kopf herüberschauend: der Blick des Neides.

Das merkwürdigste Stück aber ist die heil. Elisabeth, jetzt in der Akademie zu Madrid (neuerdings von der Hermandad zurückgefordert). Wer könnte vor dieser Scene gleichgiltig bleiben, wo die Krüppel und Bresthaften in dem zum Hospital umgewandelten Königshof von der Herrin des Hauses selbst gepflegt und gelabt werden! Diese Leinwand sprach wohl am deutlichsten aus, was der Stifter als Krone christlicher Tugend sich dachte. In diesem Altar- und Centralbild hat auch der Maler sein Bestes gegeben. Wer es nicht gesehen weiß nicht was spanische Malerei ist.

Die Haupthandlung geht vor im Schatten einer Vorhalle. In der Mitte die Fürstin, vor sich das silberne Wasserbecken, über das ein Knabe das Gesicht beugt, sie ist im Begriff, seine Kopfgeschwüre zu waschen. Von ihm hieß das Gemälde El tiñoso. Im Augenblick aber werden ihre Augen abgelenkt durch die gesprächigen Mitteilungen einer am Boden dabeisitzenden Alten. Zur Rechten hinter ihr steht ein anderer Bursche, in die schmerzhafte Wonne des Kratzens seiner Kopfhaut verloren; diese Grimasse steht auf der Höhe eines Adrian Brouwer. Ein gekrümmter Lahmer schleppt sich aus dem Dunkel auf Krücken heran. Davor, links, sitzt ein Mann der die Verbandlappen eines bis zum Knochen durchgefreßenen Schadens am Schienbein abschält, man sieht das rote Loch. Der Eindruck der mit Absicht in ekelerregenden Beispielen gewählten Gebresten wird noch empfindlicher durch die Vorstellung, daß sie hier zarten, reinlichen jungen Frauen in jeder Beziehung sinnlich sich aufdrängen. Nicht jedoch aus Lust am haut-goût oder am Ärgernis der Philister sind diese Hospitalstudien hier aufgenommen. Sollte er ekler sein als die Fürstin, die solche Dienstleistungen gesucht hatte? Nein, wir sollen sehen: dies ist keine in fürstlichen Palästen hergebrachte Gründonnerstags-ceremonie, es ist harte Berufsarbeit der barmherzigen Schwester, ohne Phrase. Auch sonst sind die Kranken echt, ohne Scheinheiligkeit, auch darin daß sie, für die heroische Tat der Fürstin gefühllos, diese Bedienung wie etwas Gebührendes hinnehmen. Die Auffaßung der gekrönten Dame zeigt den denkenden Künstler. Es liegt in diesen bleichen, zarten, übrigens nationalen Zügen nichts von dem so natürlichen Schauder, nichts von Selbstüberwindung, aber auch nichts von der Abhärtung des Krankenpflegers von Beruf. Ist die religiöse Idee wie ein grelles Licht, das gegen Sinneseindrücke blind macht? Schreitet sie wie eine nachtwandelnde Schwärmerin durch dies alles hin? Vielleicht soll es auch nur die Resignation sein, deren die weibliche Natur in Aufopferung fähig ist. Der weiße Witwenschleier, auf dem das Krönchen sitzt, gibt ihr etwas Nonnenhaftes. Der feine Beobachter verrät sich in den Figuren der Umgebung. Die Hofdamen stehen

Fig. 22. Die heilige Elisabeth. (Madrid, Akademie.)

dieſer Schwärmerei fern, aber folgſam, gutmütig machen ſie mit, ohne erbaut ſcheinen zu wollen. Die das Brett mit Arznei und Verbandzeug hält, wendet das Geſicht leicht ab. Die Dueña, die mit Brille bewaffnete Naſe aus dem Dunkel hereinſteckend, vielleicht die Camarera mayor, mag denken daß doch des Guten zu viel geſchehe, und möchte ihr basta! hineinrufen. Der Gegenſatz der reichen, geſunden, ſorgenbefreiten Menſchheit mit jener in jeder Beziehung verkommenen iſt auch in der Farbe durchgeführt. Die Gruppe der vier Damen erhält durch den Schatten der Halle ein leicht gedämpftes Helldunkel, in dem kühle lichtſchwache Farben herrſchen: verſchiedene Arten Blau, Purpur, Grau-lila, und ein Stück brennendes Rot als Kontraſt. In der Krankengruppe wiegt kräftiges Braun vor, mit grellen Lichtern.

Zur Rechten öffnet ſich ein Durchblick nach der Gartenſeite des Palaſtes, auf der die Mittagsglut lagert. Es iſt, aus dem vortretenden Flügel am andern Ende zu ſchließen, eine ſehr lange Front, in einfach großem, fürſtlichen Geſchmack. Aus der (nicht ſichtbaren) Wand tritt eine Halle mit drei weiten flachen Bogen heraus. Unter ihr findet das Gaſtmahl der Kranken ſtatt (wie es ſcheint, dieſelben) bedient von der Landgräfin, mit bekannter geiſtreicher Meiſterſchaft ſkizziert.

Man muß doch geſtehen: unverſchleierte Wahrheit von Elend und Schwärmerei iſt hier mit Elementen des Schönen verſchmolzen. Nicht blos in den drei anmutigen Damen, in dem Aufbau der Gruppe, dem verſchiedentlich abgeſtuften Licht. Wie anders würde dieſe Geſchichte wirken im dumpfen Krankenſaale ſtatt unter dieſen hohen Hallen, deren Flächen und Durchblick faſt die Hälfte der Leinwand ausfüllen. Murillo beſaß keine gewöhnliche Fertigkeit in der Proſpektzeichnung und er hatte ein ſehr beſtimtes Stilbekenntnis. Sein Geſchmack iſt vornehm und der damals eindringenden Üppigkeit des Ornamentalen abgeneigt. Aber man kann ſchmucklos ſein, ohne ſo flach und trocken zu werden, wie das ſpaniſche Cinquecento des Herrera. Sein desornamentado iſt ſtets heiter und erhebend. Alles iſt weiträumig, hochſtrebend, luſtig: offene Hallen mit Söllern, weite Höfe und Plätze, ſtark ausladende Geſimſe, Dockenbrüſtungen, in tadelloſen Verhältniſſen.

Von welchem Geſichtspunkt man dieſe Folge betrachtet, ſtofflich oder künſtleriſch, man erkennt ein wohl durchdachtes Ganze, alle Teile dem Ausdruck einer religiöſen Idee dienend, aber ausgeführt nach dem Grundſatz ſteten Wechſels, wie eine für verwöhnten Geſchmack ausgewählte Galerie.

Wenn eine Fürſtin neuerer Zeit, die an einem frivolen Hofe, unberührt von deſſen Verderbnis, ihr Leben verbrachte, geſagt: „Einer iſt des andern Teufel in dieſer Welt“, ſo ſieht man hier die Landgräfin des Mittelalters handeln in dem Glauben, daß Gott ſich in Geſtalt der Elenden und Enterbten die niedrigſten Dienſte erweiſen laſſen will. Man ſollte ſehen, daß er in obdachloſen Wanderern an unſere Thür klopft

(Abraham), seine Boten uns auf einsam finsterm Pfade begleiten (Juan de Dios), ja daß wir selbst, die armen Gefangenen besuchend, zu himmlischen Boten werden (Petrus). Die Religionsstifter gehen voran, als wahre Helfer für die Not des Volkes.

In den Altarbildern entschleiert sich die Wirklichkeit der „Plagen die unsres Fleisches Erbteil". In den Wandbildern sind wir dem Gebiet der Naturgesetze entrückt. Wir betreten das Reich der Wunder, aber das äußerliche Wunder verschwindet vor dem Wunder thätiger Menschenliebe und Vergebung. Caritas — von der allegorisierenden Plastik in derselben Kirche unter dem Bild der Fruchtbarkeit wunderlich versinnbildlicht — ist die Triebfeder aller, unerlernt, unwiderstehlich, weltliche Vorurteile und fleischliche Schwäche überwindend, so mächtig, daß auch ihre Kraft in die Kette der Naturursachen einzugreifen, nicht befremdet.

Obwol der Maler in die Heroenzeit der Religionsgründungen und noch höher hinauf in die Tage zurückgeht, wo die Unsterblichen bei den Kindern der Menschen einkehrten, so hat er doch nirgends den hohen Stil der Historienmalerei gewählt. Auch die Thaten heiliger Schwärmerei sind ganz alltäglich, idyllisch, spanisch erzählt.

Obwol ferner diese Werke zu derselben Zeit und in einem Zuge gearbeitet sind und einen Gedanken ausdrücken, so ist doch in der künstlerischen Behandlung nichts von einer unter solchen Umständen schwer zu vermeidenden Gleichförmigkeit der Darstellung. Wüßte man nichts von ihrer Entstehung, man würde sie vielleicht an verschiedene Punkte seiner Laufbahn verteilen. Wir sehen ungezählte Menschenmengen in der lockern Anordnung einer epischen Wandmalerei, plastisch geschloßene, einfache Gruppen, Altarwerke in wohlausgerechnetem, von den Wohlklängen der Farbe begleitetem Aufbau. Nachtstücke wechseln mit Tagesbildern, hier im weitverbreiteten Reflexlicht eines schweren Wolkenhimmels, dort im lichten Nebel der Mittagssonne; dazwischen leuchtet der goldene Schein einer himmlischen Vision in dunkler Zelle. Hier sinkt die Farbe fast zum bloßen Chiaroscuro, dort entzündet sie sich zum reichen Einklang gesättigter, aus warmem Schatten hervortretender Töne. Oder eine Harmonie kühler und leuchtender Tinten schwimmt auf der farblosen Flut eines lichtgetränkten südlichen Dunstkreises.

Christusdarstellungen.

Murillo hat den Stifter der Kirche gerne im Morgen seines Lebens dargestellt, in rührend kindlicher Schönheit, in ahnungsvollem Träumen, aber das Bild des Mannes, des Erlösers, tritt auch bei ihm zurück gegen das der Mutter. In Zahl nicht nur, auch in Bedeutung der Charakteristik. Man begegnet ihm bald als Hauptperson in mehr oder weniger figurenreichen Historien, bald als Leidendem in Andachtsbildern, endlich auch als Vision.

Eins der merkwürdigsten Bilder Murillos ist die Hochzeit zu Kana (Marquis of Ailesbury). Man lernt den des Vollbesitzes seiner Mittel frohen Meister in diesem heiligen Genrebild von einer neuen Seite kennen. Wie viel Kunst verbirgt sich in der Verteilung der zweiundzwanzig Figuren dieser Tafelrunde, jede in ihrer Rolle, keine leere Füllfigur! Welch reiche, in kühl-hellem Ton gehaltene Farbenspiele, welch feine Abtönung bei so geringen Unterschieden der Tiefe! Mit richtigem Takt hat er diese neutestamentliche Hochzeit als intimes Familien- und Freudenfest gegeben, statt als zerstreutes vornehmes Prunkgelage, wie es verweltlichten Orden als Dekorationsstück ihrer Riesenspeisesäle wohl gefallen konnte. Die güldenen und silbernen Gefäße, Gläser, Schatullen sind der kleine Familienschatz, alt und echt. Christus, der leicht sich wendend dem Diener die Anweisung erteilt, hat einen Zug von Ermüdung, wie sie solche langdauernde Festlichkeiten höheren Menschen verursachen.

In dem Auferstandenen (Akademie zu Madrid) macht die wohlgebildete jugendliche Gestalt, auf die das starke Oberlicht ausschließlich gesammelt ist, den Eindruck einer sorgfältigen Studie; man erkennt die sitzende Stellung, welche er dem Modell angewiesen hatte. Das Gefühl des neuen Lebens spricht aus dem emporgestreckten rechten Arm, aus dem die Luft der Oberwelt voll einziehenden Munde, aber der Blick nach oben ist kalt und leer. Die Bewegung des Emporschwebens ist angedeutet durch Haare und Mantel, die ein starker Luftzug seitwärts weht. Die schlafende Wächterschar, statt sich lärmend breit zu machen, ist in zusammengekauerten Stellungen gebührendermaßen ins Dunkel geschoben.

Am glücklichsten war er wo das Motiv der Gestalt aus einer menschlich ergreifenden Situation abgeleitet werden konnte, als Gliedes einer Gruppe. Der Ausdruck des Mitleids in der Beugung des Hauptes, in den das Vertrauen des Zerknickten gewinnenden Zügen, gibt dem Heiland im Paralytischen einen hohen Rang unter den Christusdarstellungen. In dem Tod der heil. Klara, seinem ältesten Bild dieser Klasse, ruhen die Augen des seitlich gewandten Kopfes zärtlich auf der entschlafenen Freundin. Das breite dunkle Haupt von andalusischem Bau, in der Speisung der Fünftausend, wirkt mehr nur als (ideeller) Mittelpunkt dieser Volksmassen und durch den feierlichen Akt des Segnens.

In anderen Werken aus allen drei Klassen bemerkt man die fast stereotype Wiederkehr eines bestimten Kopfes von derselben Form, derselben Wendung und Beleuchtung. Er ist in dreiviertel Ansicht genommen, sanft geneigt, die verkürzte Hälfte tief im Schatten, Haare und Bart dicht und schwarz. Nur ein oberes Viertel des Gesichtes tritt also hervor, ein edelgeschnittenes, großes Auge mit breiten Schatten der Brauen, gesenkten Lider und Wimpern, das helle Profil einer etwas kurzen, geraden Nase. Es ist als sei der Maler mit einer gewissen Scheu der vollen Ansicht und Ausführlichkeit aus dem Wege gegangen, dem andächtigen Betrachter die ahnende Ergänzung

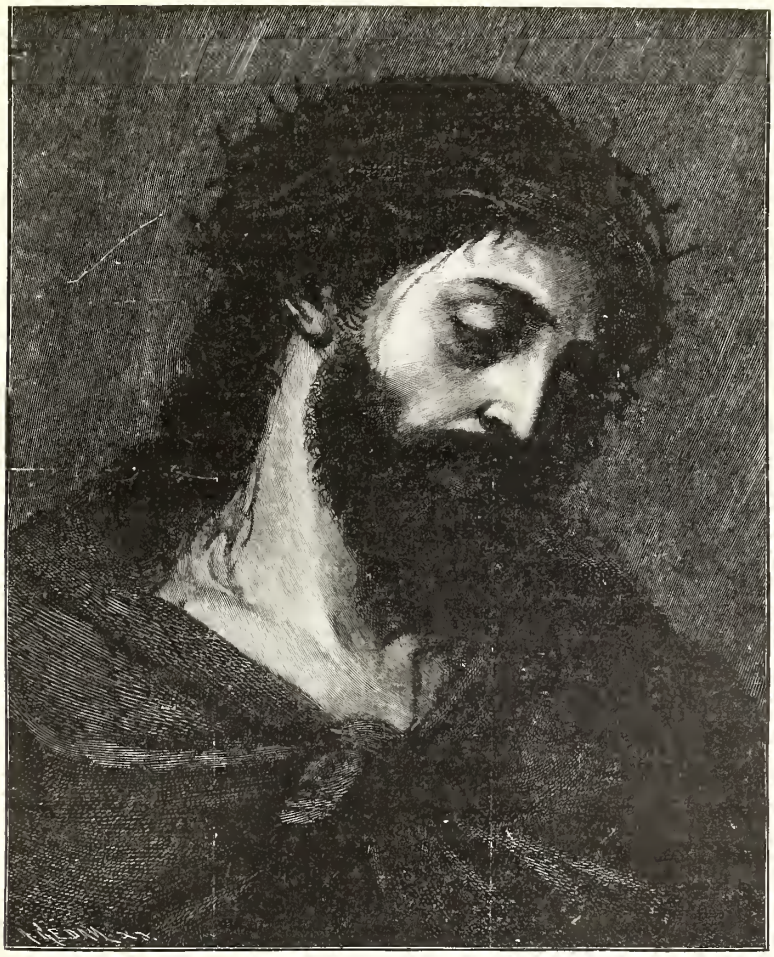


Fig. 23. Ecce homo. (Madrid, Pradomuseum.)

überlaßend. Dieser Kopf kehrt wieder in der Jordantaufe, in der Klage (Pietas), in mehreren Ecce Homo und Kreuzigungen, in der Erscheinung der Porciuncula in Madrid.

In dem erstgenannten Bild (Taufkapelle der Kathedrale, über dem heil. Antonius) ist der edle, von schweren dunklen Locken umrahmte Prophetenkopf des Täufers dem vor ihm sich neigenden Jesu eigentlich überlegen. Ihm steht nahe die Büste des Ecce Homo im Prado; in der Halbfigur mit gefesselten Händen und Rohr (im Museum von Cadiz) sind die Züge voller beleuchtet und etwas individualisiert. Die Bewegung des Sichabwendens drückt Scham und Unwillen aus; in einem anderen Exemplar das gelaßene Dulden dieser Überflutung durch Schmerz und Schmach (Baillie Hamilton).

Selten malt er den Dorngekrönten mit dem nach oben gewandten Blick im Geschmack der sentimentalen Devotionsmaler Italiens. Ein Werk dieser Art in Guidos Weise (dem Verfaßer nur aus einer guten Kopie bekannt) hatte das Domkapitel im Jahre 1839 König Louis Philipp überlaßen.

Der Gekreuzigte erscheint bei Murillo wie bei Cano, Velazquez, Zurbaran und Ribera fast immer einsam, in öder schweigsamer Nacht, unter Lebensgröße. Ein schlanker etwas magerer Körper mit ausgearbeiteten Muskeln und Gelenken. In den zwei Pradobildern (874 f.), nach dem Verscheiden, mit dem auf die rechte Schulter gesunkenen Haupt, ist der versöhnende Nachklang der Befehlung in den göttlichen Willen überzeugend, zartfühlend zum Ausdruck gebracht. Doch hat er auch einmal den Augenblick vor dem Tode gewählt (Czernin Galerie), den letzten verzweifelnden Blick nach dem verschloßenen Himmel, wo aus Wolken ein schwacher Lichtstrahl in dem fragenden Auge widerstrahlt. Mehrmals hat er ihn auf kleine Holzkreuze gemalt, ein Exemplar aus der Kapuzinerkirche besaß noch die Galerie Lopez Cepero; ein anderes die Kirche der Caridad, nach der Überlieferung vom Stifter stammend. — Etwas anders, breit, blond ist der Kopf in den kleinen Bildchen auf Schiefer, Christus im Garten und an der Säule, im Louvre. Der leichte, lockere Pinsel ist hier ganz Zunge der Empfindung, dort in dem schmerzlichen aber ergebenen Ringen, hier in der tröstenden Annahme des aufrichtigen, zu jeder Sühne bereiten Kummers des Apostels.

So ist der Christus des Sevillaners ein milder reiner Mensch, dessen edles Antlitz wie sein Herz immer dasselbe bleibt in thätiger Güte und Erbarmen und in sanftem Dulden. Er ist nur in einzelnen Fällen bedeutend und erhaben, doch immer würdig und kaum einmal Widerspruch erregend. Wer die schlichte Strenge des alten Christustypus im Sinne hat, wird dieses in die schwarzen Haare begrabene etwas breite Antlitz etwas zu spanisch finden; aber daß man mit allgemeinen Schlüßen aus sehr vielen Werken von gleichem Niveau vorsichtig sein muß, beweist der Gekreuzigte in der Vision des heil. Franz. Hier wurde der oft wiederholte Kopf durch Adel der Linien, schmerzlich liebevollen Ernst zum unübertroffenen Bild des reinen Dulders erhoben.

Die Kirche der Kapuziner.

Bald nach Vollendung der Caridad wurde Murillo ein noch umfaßenderer Kreis von Gemälden übertragen, sein letztes Unternehmen dieser Art: die Altarbilder für die im Jahre 1670 vollendete Kirche der Kapuziner, vor dem Thor von Cordoba. Dort hatte man den Altar der Bildhauerei vorbehalten; hier ward ihm der ganze umfangreiche Retablo mayor übergeben, kein stolzerer Auftrag konnte einem spanischen Maler zu Teil werden. Wie seine erste große Gemäldefolge, so war auch diese letzte der Religion des heil. Franziskus geweiht. Aber wenn er in jenen frommen Anekdoten des claustro chico, erzählt im Volkston, im Vorhof verweilte, so betritt er hier gleichsam den Ahnensaal und das Adyton: heroische Gestalten des Ordens, Gnadenerweisungen, Mysterien.

Der Aufbau dieses großen Retablo erinnert noch an die mittelalterlichen Flügelaltäre. Das Mittel- und Hauptgemälde enthielt das „Jubiläum des heil. Franziskus", zur Seite die Stadtpatrone: S. Justa und S. Rufina (sie halten zwischen sich ein großes Modell der Giralda, des Wahrzeichens von Sevilla), S. Isidor und S. Bonaventura, über ihnen der Täufer und der heil. Joseph, und in Viertelellipsen die heil. Felix und Antonius, beide mit dem Jesuskinde. Über dem Tabernakel war ein Muttergottesbild und ein Veronicabild, La Santa Faz, in Oval, ein schmales Antlitz mit leichtgebogener Nase und kleinem Mund, die niedergeschlagenen Augen von tief schmerzlichem Ausdruck (jetzt bei Lord Wantage). Dazu der vorher angeführte Crucifixus auf dem Kreuz des Altars. Über Nebenaltären erscheinen jene Mönche noch einmal in erweiterter Komposition; ferner vier Stücke aus dem Marienleben: Empfängnis, Verkündigung, Hirten, Klage. Der Ordensstifter vor dem Gekreuzigten, die Almosenspende des heil. Thomas von Villanueva. Und im Presbyterium S. Raphael und S. Michael; eine zweite Conception.

Bis auf wenige sind diese Werke glücklich durch die Stürme des Jarhunderts, dank dem thätigen Eifer des Kanonikus Lopez Cepero, wenigstens der Vaterstadt gerettet worden und im Museum vereinigt. Man ist also in der Lage zu sehen, wie Murillo gegen das Ende seiner dreißigjährigen Meisterschaft gemalt hat.

Kommt man von der Caridad, so ist der Abstand auffallend genug. Der Wechsel figurenreich belebter, oft farbenheiterer Historien ist verschwunden. Zum Teil sind es abgeschloßene Einzelfiguren; wo zur Handlung eine Mehrzahl gehört, erscheinen wenige Nebenpersonen und mit Fleiß zurückgedrängt. In vielen war er durch den Gegenstand, z. B. die braunen Kutten, auf die einfachsten Farben beschränkt. Die Pinselführung ist breiter, rascher als sonst, und meist fehlen ganz Lasuren und Abtönung. Man hat sie mit Tizians Alterswerken im Escorial verglichen. Wenn man indes als

Merkmal seines letzten Stils angegeben hat, „daß die Bestimtheit der Zeichnung einer zarten und verschwommenen Färbung geopfert sei“ (Waagen), so paßt das hier wenig. Mehr als einmal sollte es scheinen, daß er nie so hoch gestiegen sei als jetzt an der Schwelle des Greisenalters, in Charakteristik, plastischer Kraft, Pathos; nirgends ist er so vollkommen Herr seiner Sprache. Es ist als wolle er seine Motive noch einmal zusammenfaßen, alle Saiten seines Instruments noch einmal anschlagen, und einige klingen mächtiger, sonorer als je. Leider muß man hinzufügen, daß sich auch nirgends seine Werke in einem so traurigem Zustande befinden wie im Museum von Sevilla, sie gehen in der dumpfen weiland Mercenarierkirche sichtlichem Zerfall entgegen.

Das Hauptfest des Kapuzinerordens war die Indulgenz des heil. Franz, oder das „Jubiläum der Porciuncula“, des 2. August, gestiftet zur Erinnerung an ein Erlebnis des Heiligen von Assisi, als ihm Christus, dem er im Rosenhag der verfallenen Kapelle Porciuncula, jetzt S. Maria degli Angeli, eine Dornenrose dargebracht, mit seiner gebenedeieten Mutter erschien und die erbetene Gnade, Ablaß für alle reuigen Pilger dorthin, gewährte. Als Zeichen dieser Gnade überschüttete ihn das himmlische Gefolge mit Rosen. — Von diesem großen Hauptbilde (4,30×2,95) sagte man einst in Sevilla, wer es nicht gesehen, wisse nicht was Malen sei. Es war schon vor Aufhebung des Klosters weggegeben worden, warscheinlich weil man an dem trostlosen Zustande Anstoß nahm. Dann ging es durch mehrere Hände, darunter des Direktors des Pradomuseums, die sich an ihm versündigten — und bereicherten. Jahrelang war es zu sehen in der dort wenig beachteten Galerie des Infanten D. Sebastian zu Pau. Trotz der abgesprungenen Stücke Farbe und dem Walten barbarischer Restauratorenpinsel ließ es noch ahnen, daß der Meister uns hier ein nicht unwürdiges Gegenstück zu seiner ersten großen Lichtschöpfung, dem heil. Antonius der Kathedrale, geschenkt hatte. Im Jahre 1898 wurde es für das Cölner Museum erworben.

Wie in jener Vision kniet der Mönch einsam, hier in der leeren Kapelle auf den Altarstufen, die Arme nach der Erscheinung ausbreitend. Der Heiland, segnend, wendet sich ihm zu; etwas tiefer, knieend erscheint Maria, fürbittend die Hände gekreuzt, aber ganz von vorn gesehen, eine blonde, vornehme Gestalt, in venezianischem Geschmack. Um diese beiden wogt eine Schar von nahezu dreißig Engeln, Kinder, Knaben, Jünglinge, mit Rosen, Wolken und dem großen Kreuz das Christus hält beschäftigt, die gesetzteren über den Wolkenrand zuschauend. Diese Wesen bewegen sich auf einem Grunde von zartem Hellblau, das hinten in ein glühes Goldgelb, unten in tiefblaue und schwärzliche Schatten versinkt, in allen Graden der Beleuchtung: als dunkle Silhouetten mit Widerschein in den Schatten, dann strahlend im vollen Licht, zuletzt in helle Schemen sich auflösend, in bläulichen und rosigen Noten. Bei dem Heiligen scheint ihm die Figur des Barocci in dessen Darstellung der Portiuncula vorgeschwebt zu haben.

Fig. 24. Das Jubiläum des heil. Franciscus. (Cöln, Museum.)

Vielleicht als Studie, vielleicht auf den Wunsch eines Freundes welchen besonders der Humor der Kindergruppen entzückte, den er gern noch etwas ausgelaßener gesehen hätte, malte er diese als eigenes Bild; einst in der Walpolegalerie, jetzt in Woburn-Abtei, dem Landsitz des Herzogs von Bedford. Da stürmt ein Engeltrupp mit Blumenkorb heran, zwei treten aus der Mitte hervor: ein Knabe den Mönch mit Rosen bombardierend, ein anderer zurückrufend nach frischer Munition; eine Bande Schützen sieht ihren durch die Luft sausenden Rosen nach.

Jedem Besucher der Pradogalerie ist eine mit leichtem Pinsel und gefälliger Farbe gemalte Darstellung derselben Legende (861) erinnerlich. Man pflegt solche einfacher gesetzte Kompositionen desselben Themas für die früheren, später ausgereiften Stufen der komplizierteren zu erklären. Sie können aber ebenso gut freie Nachklänge der umständlicheren Arbeit sein. So verhält es sich vielleicht mit diesem anmutigen Bilde, dessen Stil, bei verschiedener Auffaßung, in dieselbe Zeit weist. Murillo hatte nie nötig sich selbst zu kopieren. Alles ist aus dem feierlich-solennen in einen vertraulich-innigen Ton übertragen. Sohn und Mutter sitzen wie gleichberechtigt nebeneinander; auch die Formen sind feiner, „psychischer". Den übermalten Christuskopf des großen Bildes vergißt man gern vor diesem. —

Es war wohl nicht zufällig, daß Murillo gerade für jene Kirche den Genius der Kindheit malte, wörtlich: den Engel Raphael mit dem jungen Tobias. Die Mönche schenkten ihn im Jahre 1814 der Kathedrale zum Dank für die Rettung ihrer Bilder. Ein Kind, verirrt in Öde und Nacht, fühlt seinen Arm von einer warmen Hand ergriffen, fortgezogen, es blickt auf nach der tröstenden Stimme und sieht unter braunen Locken zwei große dunkle Augen, auf ihm ruhend, und eine Hand, die nach den Wolken weist.

Sein Erfolg als Kindermaler mochte die Mönche darauf gebracht haben, für die neue Kirche alle irgendwie passende Gegenstände mit Kindern auszuwählen. Sie wurde in der That ein wahrer Kindergarten mehr oder weniger göttlicher niños. Die Frömmigkeit des heil. Franz hatte einen kindlichen Zug, für den man sich ja auf das Wort des Stifters des Christentums berufen konnte. Das heitere Kind der Kunst brachte in die strenge Klausur einen Frühlingshauch der Jugend, als Trost dieser der Freuden des Familienlebens entbehrenden Cölibatäre. Außer jenen namenlosen Himmelskindern in Glorien kommt das göttliche Kind nicht weniger als sieben mal vor als Hauptperson.

Der Heiland, wenn er Franziskaner durch seinen Besuch erfreuen wollte, nahm gern die Gestalt seiner Kinderjahre an. Man hatte in der Zelle des heil. Antonius oft laut sprechen hören: der kleine Jesus war zu Besuch da. In den eleganten gräzisierenden Marmorreliefs des Santo zu Padua fehlt diese Geschichte; aber in einer dortigen Statue (vom Jahre 1507) steht das Kind auf seinem Buch, dem Bruder das Ärmchen

um den Hals schlingend. Im siebzehnten Jahrhundert verdrängte dieses Erlebnis fast alle anderen: man könnte viele italienische Gemälde und Radierungen zusammenstellen, die wie Variationen der Murilloschen aussehen.

Die Erscheinung findet also in der Studierzelle statt, das Kind tritt oder setzt sich ohne Umstände mit den bloßen Schenkelchen auf die ehrwürdigen Blätter eines mystischen Schmökers. Es ist ein hübsches, kluges Kind, das mit dem Mönch munter von himmlischem Marzipan plaudert; dieser aber bewahrt in seiner zärtlichen Annäherung geziemende Ehrerbietung. Soll das heißen, ein solches Kind sei mehr wert als alle papierne Unsterblichkeit? — Eine Wiederholung besitzt die Ermitage: der holde, etwa sechsjährige Knabe segnet den vor dem Buch knieenden Mönch. Die kahle Zelle hat sich in eine dämmerig-dunkelgrüne Wildnis verwandelt. Einnehmend durch Verbindung von Verzücktheit und launiger Naivetät, geistreiche Behandlung und eigentümlich Murillo-schen Duft ist das Exemplar des Berliner Museums, wo der knieende Mönch das einjährige Kind auf seinen Arm genommen hat und nun dicht vor sein Antlitz bringt. Von dem gleichalterigen Gefolge des bambino ist ein Teil, dessen Rückkehr erwartend, in der Wolke zurückgeblieben, zwei, von dem Einsiedlermobiliar neugierig angelockt, sind heruntergeflogen: einer blättert nach den Buchmalereien im Folianten, ein anderer erhebt die große Lilie als erbeutete Standarte. Die Modellierung dieser Kinderkörperchen wechselt wieder vom solid Körperlichen bis zu farbigen Schemen.

Noch beßer macht sich diese Zärtlichkeit bei dem greisen S. Felix. Ihn überrascht das Kind nachts auf seinem Bettelgang, der Bettelsack liegt auf der Erde. Sorgsam hat er das Hänschen zartes Fleisch in seine gewaltigen runzligen Hände gebettet, mit unverkennbarem Behagen betrachtet das Kind das freundliche alte Gesicht (ein unübertroffener Typus des gutmütigen greisen Franziskaners), und faßt in den grauen Bart. Die wechselseitige Zuneigung von Greisen und Kindern ist ja so natürlich, in der Freude jener ist oft ein kindliches Wesen. In dem zweiten größeren Bilde sieht man auch die feine, sehr junge Mutter, sie denkt, es sei nun genug, und streckt erwartend die Arme aus. Das Kind aber hat sie vergeßen, es schaukelt sich behaglich auf dem Rücken und arbeitet mit allen vieren. In einem Gemälde in England (Lord Wemyß) ist es dem heimkehrenden Alten auf Wolken entgegengefahren und füllt ihm den Sack mit Weißbrot, das der kleine geflügelte Diener mitgeschleppt hat.

Auch die griechische Plastik kennt dieses Motiv des treuen greisen Kinderfreundes: des bärtigen Pflegers des göttlichen Dionysoskindes. Der Maler braucht den Vergleich nicht zu scheuen.

Noch oft hat Murillo diesen und andere heilige Männer mit solchen Kinderbesuchen begnadigt, nur einmal auch eine heilige Frau in der Tracht der Dominikanernonnen, S. Rosa von Lima († 1617), warscheinlich auf Anlaß ihrer Heiligsprechung

Fig. 25. Der heilige Felix und das Christuskind. Museum von Sevilla.

(1671). Ein solches Bild befand sich noch im Anfang dieses Jarhunderts im Palast zu Madrid (gestochen von Blas Ametller). Sie trägt eine Dornenkrone. Inmitten des Rosenstraußes den sie emporhält, steht, wie eine verwandelte Blume, das Kind, die Hände nach ihr ausstreckend, wie in der Figur der heil. Lydwina von P. Soutman. In einer anderen Darstellung (Kingston Lacy; Alexander Posonyi) hat sich das Jesuskind auf das blaue Kissen ihres Arbeitskörbchens gesetzt und reicht ihr eine Rose: ‚Rosa cordis mei'. Aber warum findet der heitere kleine Gast gerade bei dem Weibe einen so hölzernen, trüben Empfang? Keine Freude, kein Dankerguß ist in dem noch jugendlich schönen, aber bereits in der unheilbaren Melancholie der Askese erstarrten Gesicht zu lesen.

Auch neben dem Pflegevater sieht man den Knaben, in langem Kleidchen auf der verfallenen Ara eines Ruinenfeldes stehend — ein Hinweis auf die versunkene alte Religion. Über dem Altar der Kirche stand ihm gegenüber Johannes der Täufer. Der Maler hat hier alle seine früheren Gestalten dieses Namens übertroffen. Es sind mächtige Männer von hohem Wuchs und zwar abgezehrten, aber groß und heldenhaft geschnittenen Zügen, umwallt von dichten schwarzen Locken und Bart, verklärt von sanft melancholischem Ernst. Der heilige Joseph (aus dem Fabrikanten moderner Kirchenbilder zuweilen den Patron der Scheinheiligkeit gemacht haben) ist ein Patriarch, wie wir einen gealterten Christus uns vorstellen würden. Der Täufer ist nicht mehr der Eiferer, der Bußprediger, sondern der ahnungsvolle, selbstlose Prophet, durchhaucht von der Tragik des Wortes: Er muß wachsen, ich aber muß abnehmen. Die angeregte Stimmung klingt durch die Landschaft fort. Ein wildzerklüfteter Boden, unwegsam, unwirtlich, verdüstert durch schwere Wolkenschichten, die sich zwischen die Erde und die Lichtquellen des Alls gedrängt haben: ein ersterbender Schein zwischen Wolken, den die großen Augen des Propheten suchen.

Dieses Grauen des frommen innerlichen Menschen vor der Kälte und Lichtlosigkeit der Weltwüste hat wol in der spanischen Kunst überhaupt den mächtigsten Ausdruck gefunden in der „Weltentsagung des Heiligen von Assisi". Eine nächtliche, aber von dem hinter schweren Wolken verborgenen Mond dämmerhaft erhellte Landschaft; in schattenhaftem Zwielicht schwebend eine große Stadt, eine Ruine, ein Schloß. S. Franziskus, edler, geläuterter als je zuvor, selbst in dem Gemälde des Hochaltars, viel menschlicher und würdiger, als der wahnsinnige Hektiker des Alonso Cano (oder vielmehr des Pedro de Mena) in Toledo, tritt vor ein lebensgroßes Kruzifix, eine Kugel mit dem Fuß von sich wegstoßend, die Erde! Er schlingt den Arm um das Bild. Aber das Bild, das Vehikel der Andacht, ist dem Asketen kein Bild mehr. Der auferstandene Heiland, der sich dem Seher der Offenbarung als der ewig Lebende verkündigte, er kommt zu seinem Verehrer, wie dort als Knabe, so hier ans Holz genagelt. Das Schnitzwerk ist zur atmenden, schmerzdurchzuckten Gestalt geworden, welche die durch-

bohrte Hand vom Balken des Kreuzes ablöst und dem Mönch um die Schulter legt. Dieser aber ist nicht bestürzt: in der Region wo sein Geist verkehrt ist das kein Wunder; ruhig, innig blickt er ihm in die Augen. Er leidet mit Christus, an den seine Züge erinnern. Nie ist die unwiderstehliche Gewalt des asketischen Zuges überzeugender, hinreißender gemalt worden.

S. Leander und S. Bonaventura, edle, korrekte Prälatenfiguren, sind in solcher Umgebung doch nicht viel mehr als taktvolle Statisten.

Besondere Aufmerksamkeit sollte der Murillofreund den zahlreichen Gestalten heiliger Frauen schenken. Man lernt aus ihnen, daß er zu derselben Zeit und für denselben Ort sich sehr verschiedener Typen bediente, vielleicht weil er mit Leonardo Einförmigkeit für den größten Fehler des Malers hielt. In den „Kapuzinern" begegnet man, und zwar in schlichterer Auffaßung als anderswo, der Mehrzahl der Modelle die er in späteren Jahren seinen Madonnen zu Grunde legte; Anhaltspunkten also zur annähernden Zeitbestimmung vieler Gemälde, über deren Chronologie sonst babylonische Meinungsverschiedenheit herrschen würde.

Einige sind in diesen Blättern schon erwähnt worden. Von den beiden Schutzpatroninnen Sevillas (welche das Modell der Giralda halten) stimt die heil. Justa mit der jungen Frau der Galerie Corsini, nur ihrer Bestimmung als Heilige und Martyrin gemäß in den Zügen veredelt, durchgeistigt. Das runde, weiche, großaugige, etwas üppige Gesicht der heil. Rufina kehrt wieder in der Concepcion mit den verehrenden Engeln, einem überaus lichten Bilde (einst im Sagrario, Laurent 1069), sogar mit der seitlichen, nach oben gerichteten Wendung des Kopfes und den starren Augen. Nur ist das blühende Landmädchen zur bleichen Schwärmerin geworden. Dieselbe liegt auch den beiden berühmten Concepcionen in Madrid und Paris, sowie der Dresdener Madonna zu Grunde.

Ganz neu ist dagegen das Modell einer zweiten Purísima (L. 793). Dieses hat noch die eckigen Züge der Kinderjahre: starkes Jochbein, große vortretende Augäpfel, lebhaft atmende Stumpfnase. Man hat sie für das Bild seiner Tochter erklärt, die er dem Kloster bestimte — dies würde der Darstellung noch eine besondere intime Gedankenverbindung geben. Dieselben Züge kehren wieder in der mit Recht als Perle der dortigen Murillos betrachteten Maria der Ermitage, die das Sevillaner Exemplar in jeder Beziehung übertrifft (aus der Walpolegalerie). Die Formen sind feiner, der Ausdruck inniger: eines Kindes von frühentwickeltem Herz und Verstand. Während jene die Arme über der Brust kreuzt, breitet diese die Hände nach oben. Es ist wie ein Wiedersehen, eine Begrüßung ihrer wahren Heimat nach kurzer Pilgerfahrt über die Erde ohne Erfahrung ihrer Leidenschaften und Leiden.

Ebenfalls neu ist die Maria im Englischen Gruß (L. 1081). Feine, strenge Linien, schön gezeichnete schwarze Augen mit schmaler Lidspalte und halb verschleierter Iris, leicht gekrümmte Nase, etwas von der Gefühlsweise älterer Zeiten, wenn man will, etwas nonnenhaft Blödes, Scheues im Blick und auch in der Gebärde. Man würde sie vielleicht in viel frühere Jahre verlegen; aber ein verwandtes Gesicht kommt noch einmal in dem allerletzten Gemälde des Meisters vor: der Verlobung der heil. Katharina in Cadiz.

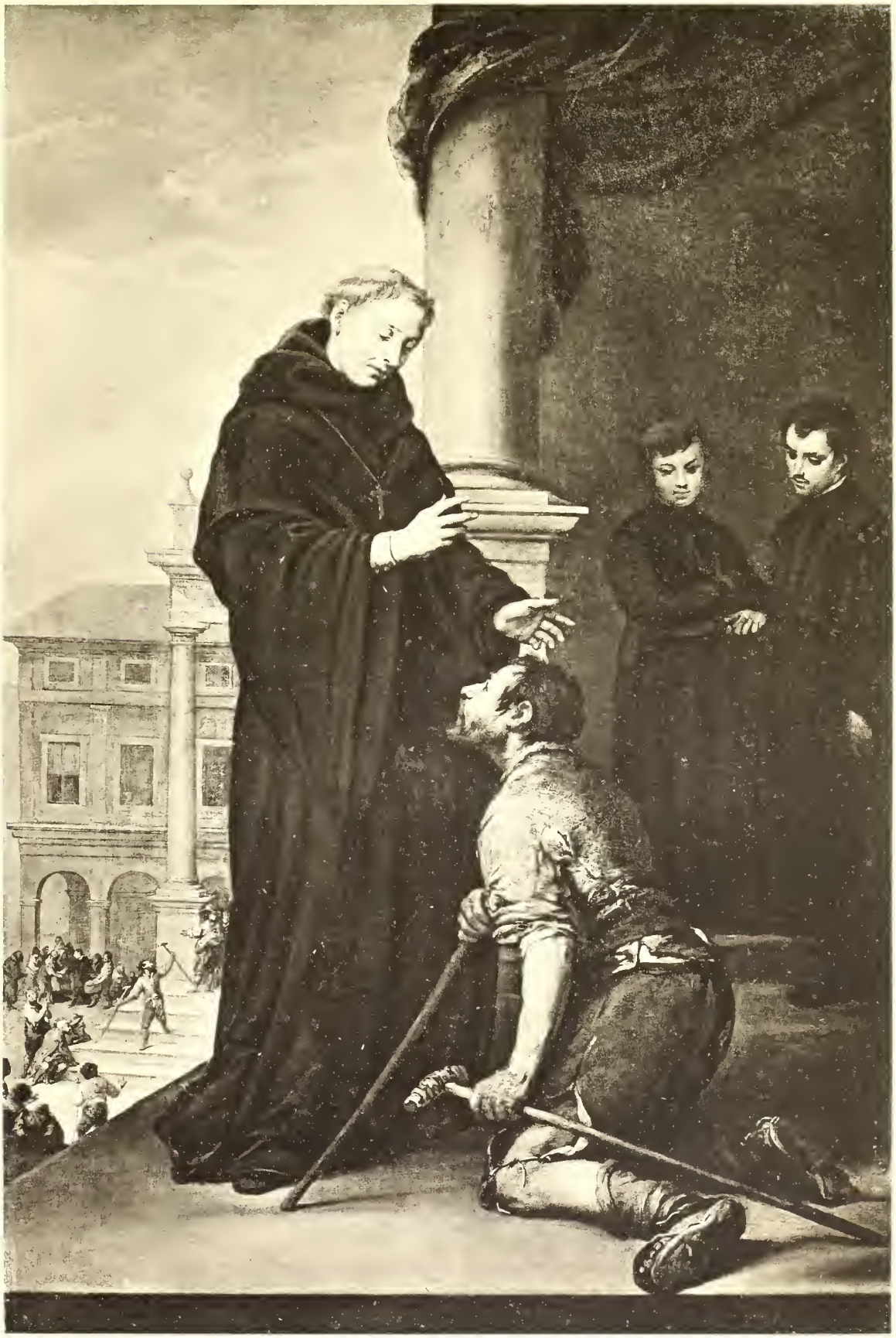
Die Vergleichung dieses und ähnlicher Gemälde, wie der Hirten, mit gleich inhaltlichen aus früherer Zeit ist interessant. Dort finstere Schatten, kalte Tinten, trübe oder grelle Lichter, hier Meisterschaft in Sammlung des Lichtes, tiefe aber warme farbige Schatten, sonnig heiteres Licht. So sind die Hirten in Hertford House, und die Ruhe auf der Flucht in der Ermitage gemalt.

Nur eine Maria mit dem Kinde gab es in der Kapuzinerkirche an auffallender Stelle, über dem Altar, vor dem Sagrario (L. 796). Stellung und Züge stehen den Gemälden in Dulwich und Florenz nahe, nur ist das Bild ebenso rasch hingeworfen, jedoch mit leuchtenden Farben, wie jene sorgsam durchgeführt. In einem weihevollen Augenblick entwarf er dieses edle, liebenswürdige Bild sanfter, sinnender Mütterlichkeit. Das Kind beugt sich stark vor, die linke Hand auf den Arm der Mutter gestützt — als sähe es aus einem Fenster — oder als suche sein Blick den celebrierenden Priester. Die dünne Grundierung, die leichte, breite Pinselführung, durch die das Gewebe der groben Leinwand sichtbar wird, gab Anlaß zu der Legende seiner Entstehung, auf die der Name La Servilleta anspielt. Sie erfreut sich von allen Bildern im Museum am meisten der Gunst der Besucher, und mit Recht, „sie triumphiert über alle" (Wilkie).

In der Pietà (L. 1080), die in der Komposition an van Dyck erinnert, ist die Ähnlichkeit mit jenen jugendlichen Gestalten verschwunden. Es sollte die Heldin des Duldens sein. Leider hat, infolge der unsoliden Technik, ein dumpfer graugrüner Ton alles durchsetzt; die Engel sind trübe Schatten; der Ausdruck des einen streift an Verzerrung. Welch ein Weg von jener glückstrahlenden jungen Mutter in den zigeunerhaften „Hirten" (L. 792) zu diesem stark ausgeprägten, gealterten Haupt!

Das feine, geneigte, lichte Oval der Maria in diesen Hirten, in der Erscheinung des heil. Felix, scheint eine ganz freie Dichtung, im Geist Correggio's.

Mehr als einmal hat Murillo in diesen Jahren einem beliebten Heiligen aus der spanischen Prälatur, dem im Jahre 1658 von Alexander VII. kanonisierten Thomas von Villanueva, Erzbischof von Valencia († 1555), seine Palette zur Verfügung gestellt. Die „Almosenspende" nannte er „meine Leinwand" (su lienzo), vielleicht auch weil er hier wieder seinem lieben Bettelvolk einen Ehrenplatz geben konnte. Der Kirchenfürst, ein bleiches, längliches, mageres Antlitz, steht, den Krummstab in der Linken, am Altar,



S. THOMAS VON VILLANUEVA

(MÜNCHEN, PINAKOTHEK)

Silbermünzen verteilend; rechts gewährt ein Thor die Aussicht auf seinen Palast. Arme und Krüppel kommen um den Altar herumgeschlichen, gedrückt und befangen, jedoch die Münze genau prüfend, scheu aufblickend zu dem Spender. Ein Knabe zeigt den Real vergnügt der Mutter. Umkreist von dieser zerlumpten Schar, in tiefem Dunkel, aber getroffen von dem zwischen zwei Säulen eindringenden Strahl, ragt die ruhige, vornehme Gestalt mit hoher weißer Mitra, wie ein Marmorbild.

Das im Museum vermißte Stück, der heil. Michael, ist wahrscheinlich in einer Wiederholung (in der Kapuzinerkirche zu Cadiz) noch erhalten. Aber wie zu erwarten, hat Murillo den streitbaren Erzengel weniger begriffen als dessen Kollegen, den Kinderfreund Raphael. In blauem Waffenrock und roten Sandalen, in der Linken einen großen Palmzweig, erhebt er die Rechte nur wie symbolisch, und nur als leichtes Gewölk schwebt auf seiner Stirne der Zorn.

So hat der Meister, nachdem er in der Caridad als gefälliger farbenreicher Erzähler heiliger Geschichten sich Genüge gethan, in der Kapuzinerkirche noch einmal alle Elemente der Andachtsmalerei seiner Zeit zusammengefaßt. In jenen Madonnen und Kindern brachte er eine reiche Blumenlese des Schönsten was er in der Welt draußen gefunden, dem heiligen Hause dar, für die Männer dagegen fand er unübertreffliche Modelle in ihm selbst: denn dieser Orden pflegte sich ja, dank seiner strengen Observanz, aus den naturwüchsigen, unverbildeten Volksklassen zu rekrutieren. Mächtige Prophetengestalten, greise Kinderfreunde, schwärmerische Jünglinge, weltverachtende Asketen wechseln mit Bildern der heil. Jungfrau, in den Freuden und Schmerzen ihres Erdenlebens und in ihrer Verklärung; der Jubel des herabsteigenden Empyreums mit dem Bettlerstück. Die pathetischsten und die volksmäßigsten Accente Murillos fanden sich in diesem Mönchstempel beisammen.

S. Augustin.

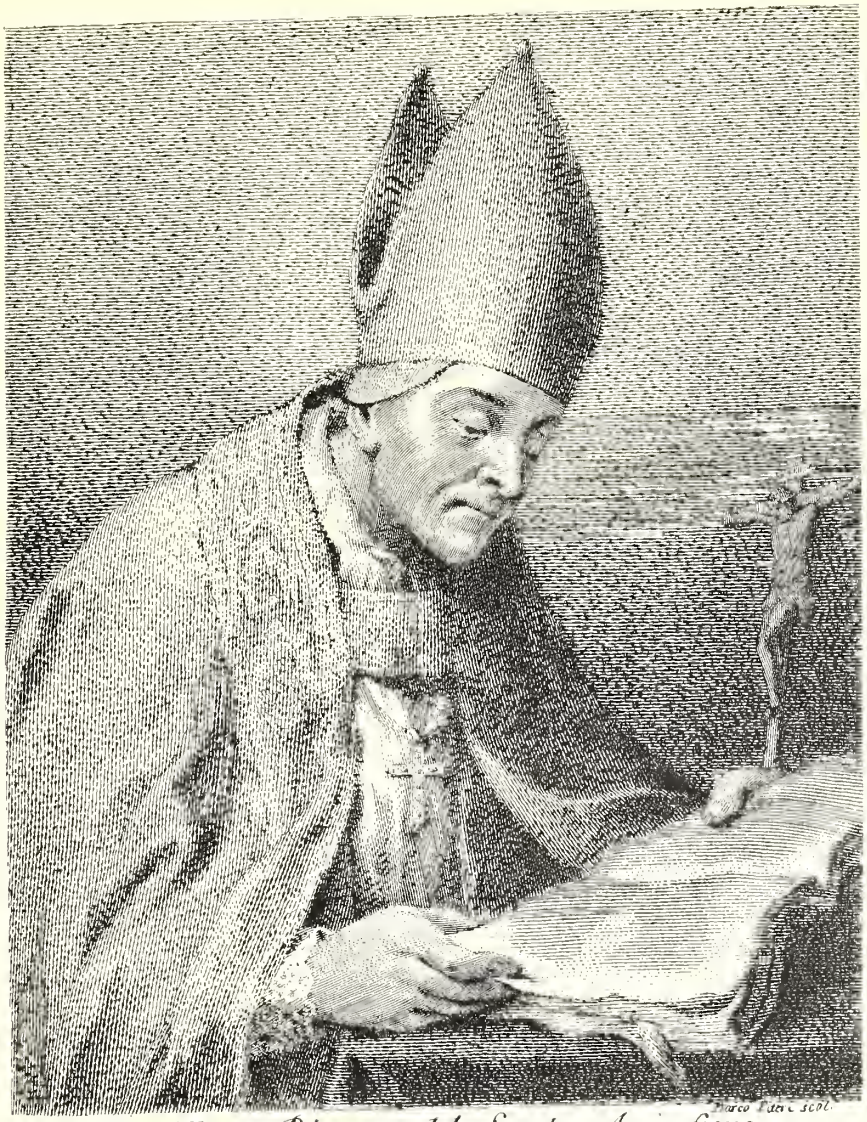
An die Kapuzinerbilder schloßen sich bald die ähnlich gemalten Altarwerke für die Kirche des Augustinerklosters (1679). Über dem Hochaltar sah man den Kirchenvater zweimal: beim schreiben sich umwendend, wo ihm das Symbol der Trinität gezeigt wird; und knieend vor der Mutter Gottes, der er ein Herz hinreicht, das ihr Kind mit einem Pfeil durchbohrt. (Sevilla, Museum.) Die heil. Jungfrau lächelt zu dem mystischen Spiel: sie ist eine seiner heitersten und üppigsten; der tiefsinnige Kirchenlehrer ist ganz vom Stamm jener bärtigen Kapuziner, ein Kopf von stark und scharf ausgeprägten Zügen, großen schwarzen Augen, Brauen und Bart. Der Maler scheint weniger an den christlichen Philosophen als an den Afrikaner gedacht zu haben. In einem Pradobild (860) erscheint er knieend am Altar, in reichgesticktem Pluviale, ganz nach vorn gewandt, die Arme ausbreitend; über ihm hat sich ein von Engeln bevölkerter Wolkenvorhang

niedergelaßen, wie in der Vision der Heiligen von Padua und Assisi; und zu beiden Seiten erscheinen in kleinen, hell und zart gemalten Figürchen der Gekreuzigte und Maria; sein Mund empfängt den Blut- und Milchstrahl. Dieselbe Figur hat in einem anderen, klarer gemalten Bilde über sich ein Herz, mit dem Spruch aus den Confessionen: Inquietum est cor (Orwell Park). Der Ausdruck ist hier bedeutender: der von seinen Zweifeln erlöste, beruhigte Denker.

Während der Künstler in diesen Darstellungen eines Kirchenvaters der ihm wol nie geistig nahe getreten war, vom theologischen Programme abhängig blieb, zeigt er sich noch einmal, seinem eigensten Genius folgend, in den Geschichten jenes neuen heil. Thomas von Villanueva, der ja dem Orden der Augustinereremiten angehört hatte; auch in Rom hat er in S. Agostino seinen Altar. In Sevilla hing das drollige Geschichtchen aus seinen Kinderjahren (S. 23); ferner eine kleine aber figurenreichere Wiederholung der Almosenspende mit der Gruppe der Caritas in den Wolken (Northbrook Gallery). Weit vorzüglicher gemalt ist jedoch dieselbe Szene, in tiefem, warmem Helldunkel, in Hertford House (aus Genua). Und hier ist der Platz für ein Werk, das den Meister auch mit dieser Klasse von Stoffen in der Pinakothek zu München vertritt: die Heilung des Lahmen an der Kirchenpforte. Denn jener Wunderthäter (früher Franz von Paula, Franz von Assisi, oder Juan de Dios genannt) ist nach dem goldnen Busenkreuz ein Bischof, nach der schwarzen Kutte ein Augustiner und nach der Übereinstimmung mit dessen authentischem Bildnis in Valencia*) unser Thomas. Selbst die Wendung und Ansicht des Kopfes, in diesem motiviert durch das Lesen, ist beibehalten. Die Geschichte erzählen ausführlich die Bollandisten.

Das Bild wirkt hauptsächlich durch Schwarz und Weiß; und doch hat es mehr Reiz fürs Auge, als die farbenreicheren seiner Umgebung. Es besteht aus einer dunklen und einer lichten Hälfte: rechts das schattige Portal des bischöflichen Palasts mit Säulenhalle, links, von der Höhe der Freitreppe gesehen, die in südspanischem Sonnenbrand kochende Plaza mit der Treppe und Vorhalle der Kathedrale und einem noblen Cinquecentopalast, unter blaßblauem Himmel mit weißem Gewölk. Hier spielt der lebhaft erzählte Ausgang der Geschichte; in tiefem Schwarz zeichnet sich der Bischof ab, eine hohe Gestalt von milder vornehmer Würde; im Vorbeischweben ist er des knieenden Krüppels in seinen bunten Lumpen gewahr geworden. Das bleiche Antlitz herabgeneigt, breitet er die Hände — edel in Form und Bewegung — über den Knieenden aus, wie in unbewußter Ausübung der heilenden Kraft des Mitleids. Zwei Seminaristen sehen im Schatten des Porticus zu.

*) Gestochen von M. Pitteri, in die Ilustres Españoles, und auch sonst in Historienblätter aufgenommen.



Esatissimo Ritratto del Santo Arcivescovo

Tommaso di Villanova

Per nuovi riscontri ridotto a ultima conformità col vero originale che si conserva in Valenza nell'Aula del metropolitano Capitolo

Fig. 26.

Den heil. Franz von Paula, den Stifter des Ordens der Minimi, hat er übrigens oft dargestellt. Ein hochbejahrter, weißbärtiger Eremit liegt unweit seiner Klause mit der Inbrunst frommer Einfalt auf den Knieen (Lady Ashburnham; Prado); — ein durch lange Jahre der Entsagung und Menschenliebe geläuterter, einst stattlicher Mann, die hinfällige Hülle noch durch das nie alternde Herz erwärmt und durchgeistet. In einem Lichtkreis, von Engelkindern umgaukelt, liest man CARITAS. Unsere Heliogravure ist nach dem Schwarzkunstblatt von Mac Ardell gemacht, dessen sowie Valentin Greens und anderer englischer Mezzotintisten Blätter zu den besten graphischen Wiedergaben des spanischen Meisters gehören.

Gemälde kleineren Umfangs.

Murillo, obwol fast immer mit ansehnlichen Kirchengemälden beschäftigt, erfolgreich in Füllung großer Wandflächen mit seinen Cyklen, fühlte sich doch auch im Raum der Kabinettmalerei keineswegs beengt. Ja angesichts solcher Stücke möchte man bedauern, daß er nur selten seine koloristische Begabung unter solchen günstigeren Bedingungen gezeigt hat. Sie spielen eine ähnliche Rolle in seinem Werk, wie bei Rubens der Liebesgarten, die heil. Familie in der Rosenlaube.

Wenige Skizzen giebt es von ihm, und diese wenigen hat er fast nie, oder mit eingreifenden Änderungen für große Bilder benutzt. Sogenannte Skizzen, die mit den Gemälden übereinstimmen, kann man getrost der Legion der selbst seinen Strich oft täuschend nachahmenden spanischen Kleinkopien zuordnen. Aber auch ausgeführten Gemälden kleineren Umfangs sollte man Mistrauen entgegenbringen, besonders wenn sie sich an ein echtes Stück anschließen. Die schönste echte Skizze ist der arme Lazarus in der Bridgewater Gallery. Leicht hingeworfen, in silbrig hellem Ton, farbenreich, und doch so klar in der Meinung, erstaunlich in Auseinandergehen und Haltung. Wie viele Abtönungen in der Diagonale von dem Bettler vorn bis zum tafelnden Reichen oben!

Nirgends wird man von dem estilo vaporoso eine günstigere Vorstellung gewinnen, als in der Marter des heil. Andreas, für Maler vielleicht die interessanteste Leinwand unter den sechsundvierzig der Pradogalerie, ein Meisterstück der Luftmalerei im Licht der Sonne.

Wir stehen vor einer Thalmulde, rechts und links bedeckt und überragt von Trümmern altrömischer Bauten, wie ein zerfallener Circus; die Luft gesättigt von Licht und Staub eines südlichen Mittags; von der Sohle bis zum Rand belebt von Gruppen, aus deren Mitte das hohe Kreuz des Apostels hervorragt. Drei Massen sind nach der Tiefe zu unterscheiden: der Vordergrund mit der Umgebung des Kreuzes in einfachen Farben, rot, blau, links dunkle Gestalten mit Reflexlichtern, rechts sonnenerhellte; die

Fig. 27. Die Kreuzigung des heiligen Andreas. (Madrid, Prado-Museum.)

Mitte in gelbbräunlichem, die Ferne: unkörperliche Schatten, in hell cyanblauem Ton. Ein scheinbares Chaos ist hier berechnet, geordnet, lebhaft und mannigfach bewegt; jede Figur, jede Einzelheit wolverstanden: von den korinthischen Tempelhallen bis zu Spaten und Beil am Fuß des Kreuzes. Und doch ist alles — durch Verkürzungen, Schatten, Wendungen — so vollkommen der Hauptfigur untergeordnet, daß das Auge stets zu ihr zurückgezogen wird, dem Pharus im Toben der Brandung! Ja eigentlich nur diese von lichtgelben Wolken umrahmte, der irdischen Qual schon entrückte Gestalt ist Wirklichkeit, alles übrige Menge, Bewegung, Schein.

Ob er die fast gleich große Bekehrung des Saulus als kontrastierendes Gegenstück gemalt hat? Der Vorgang ist in den Einbruch der Nacht verlegt, man erkennt das nahe Damaskus im letzten Schein des Abends. Aber die Leinwand ist zum größten teil ausgefüllt von einer schwärzlichen Wolke, in deren Dunkel die Begleiter versinken. Der von der Erscheinung ausgehende gelbe Lichtstrahl trifft den rückwärts gestürzten Verfolger. Mit richtigem Takt hat er begriffen: was seine Kunst hier versinnlichen sollte, es war jenes Zwiegespräch, keinem anderen Ohr vernehmbar, der alleinige Inhalt dieser Geschichte. Die vorgebeugte Gestalt in der Wolke — im zartblauen wehenden Mantel — sie ist das vorwurfsvolle Warum? Die ausgestreckte Rechte des niedergeworfenen Mannes die Gegenfrage: Wer bist Du? Große Künstler haben in diesem Geistesvorgang von weltumgestaltenden Folgen nur den Anlaß begrüßt, in einer jähen Reiterpanik ihr Können auszustellen. Die Künste, die sie aufboten den Betrachter zu zerstreuen, Murillo gebraucht sie, um die zerstreuende Verbreitung dieser Seelengeschichte im Toben äußerlicher Wellenringe gebührend fernzurücken.

Das Hauptwerk in diesem Format ist die Parabel vom verlorenen Sohn, sechs Gemälde (Dudley Gallery 41"×53"). In jeder großen Galerie würde dieser Cyclus sich zu einem der Mittelpunkte des Interesses machen. Kein Gegenstand ließ sich ersinnen, der des Sevillaners Geschmack und Talent so entgegenkäme; man fühlt die Freude mit der er diese Perle unchristlicher Poesie vorträgt, in Erzählung, Farbe, wechselnder Stimmung, nicht ohne das Lächeln in Thränen des Humors. Die Wärme des ruhig behaglichen Elternnestes voll treuer Liebe, das er verläßt für das Leben der Freiheit; der betäubende Lärm leeren Lebensgenusses; der schmachvolle Zusammenbruch; der Abgrund des Elends. Ein Bild wie dieses konnte wol nirgend sonst gemalt werden. Die Scenerie ist eine jener verlaßenen, zerfallenen Ortschaften, verloren im weiten öden Gelände eines despoblado; ein halbverdorrter Baum: die Natur selbst scheint erschöpft: die Wüste, in der „des Gottlosen Weg vergeht". Und in der Mitte die einsame Gestalt, eine menschliche Ruine, durch alle brausenden und unreinen Gewässer durchgezogen, der alles gethan und alles über sich ergehen ließ, endlich bricht er zusammen, aber noch auf die Knie. Den letzten Akt, wo der verkommene Bettler, der von dem blühenden

Jüngling übrig geblieben, wieder vom weiten Mantel der alten väterlichen Liebe umfangen wird, hatte er auch für die Gemäldegruppe der Caridad ausgewählt. — Tiefe warme Schatten, helle klare Fernen, leuchtende Farben treiben sich wechselwirkend hervor, alles ist reich, volltönend. Hier erbleicht die Farbe im Licht, dort glüht sie aus dem Dunkel hervor; hier schwebt eine Gestalt, modelliert im Schattenlosen, auf duftiger Ferne; dort springt sie mittelst Rand- und Dreiviertelschatten plastisch hervor, — alles aber durchsichtig, harmonisch, bewegt, gewählt. — Eines dieser Bilder war eine Zeitlang in der Vatikanischen Galerie; vier Skizzen sind im Pradomuseum.

Der Ruf der Gemälde für die Kapuziner in Sevilla bestimte deren Ordensbrüder in Cadiz, ihn dorthin zu rufen. Hier soll ihm ein Unfall begegnet sein, ein Sturz vom Gerüst; er vermochte das Hauptbild, die mystische Verlobung der heil. Katharina, nicht zu vollenden. Den heiligen Joseph mit dem Kinde und S. Franciscus vor dem Kreuz, die Erzengel Michael und Gabriel, hat dann sein Schüler Meneses Osorio ausgeführt. Jenes Mittelbild erinnert an die Vision des heil. Ildefonso. Ein breiter Strahl stellt die Hauptgruppe in gleichmäßig sonniges Licht. Die Haltung ist überhaupt hell; die Farbe tritt zurück, nur das scharlachrote Gewand der Maria leuchtet. Die Typen der fünf stattlichen braunen und blonden Engel und der Heiligen von Siena sind ungewöhnlich. Deshalb berührt das Bild etwas fremdartig. Allein in Cadiz war er ja auf Modelle des Ortes angewiesen. Also bis an die Schwelle des Grabes, mit seiner unglaublichen Leichtigkeit, nach solcher Praxis will er keine Malerei de pratica liefern. Die himmlischen Mädchen sind von entzückender Lokalfarbe, nicht alle schön, aber jugendlich zart, und von einer orientalischen Weichheit in Zügen und Haltung. Unter krausem, schwerem, schwarzem Haar, schwarze Augen mit schmaler Lidspalte, ernster Mund. Eine etwas trübe Stimmung geht durch: als seien es Geschwister und Basen, die sich hier die Freundin nun für immer geraubt sehen.

Nicht ohne Bewegung kann man dies letzte Gemälde betrachten. Das Kapuzinerkloster (jetzt Irrenhaus) liegt am hohen Kai, das Grollen der Brandung des Oceans dringt an den Ufermauern hinauf und wie ferner Donner in die stille Kirche. Möwenschwärme flattern im Gischt, nach den emporgeschleuderten Fischen schnappend; aber die Gedanken ziehen hin nach Westen, auf den Bahnen des Columbus, hinweg von einer alternden Welt. Dort stand ich, am 22. Januar 1873, ein einsamer Wanderer, in den Tagen wo schwere Gewitterwolken des Bürgerkriegs Spanien verdüsterten, und gedachte wie hier am Ende Iberiens, wo die Sonne Europas in den Wogen der Atlantis versinkt, Murillo's Lebensschiff nach langer und glücklicher Fahrt bestimt war, zu stranden, zu zerschellen. —

In einer Kapelle seiner Pfarrkirche von S. Cruz zu Sevilla stand über dem Altar eine Tafel der Kreuzabnahme, von Peter de Kempeneer aus Brüssel. In diesem

Mysterium des Todesgrauens hatte sich der düstere Geist spanischer Andacht mit altflandrisch-realistischer Herbigkeit und michelangelesken Erinnerungen zu einer Vision durchdrungen, die uns, von Murillo's Gebilden kommend, aus einer anderen Welt zu kommen scheint. Vor diesem Dokument der Gefühlsweise eines vergangenen Jarhunderts pflegte nun der gebrochene Mann oft stundenlang versunken zu knien, bis er durch das Zeichen zum Schluß der Kirche aus seinen Betrachtungen geweckt wurde. Befragt vom Sakristan, sagte er: Ich will warten, bis jene heiligen Männer den Herrn niedergelassen haben. — Die herabschwebende Leiche wendet Arme und Gesicht, in unheimlichem Zufall der Ähnlichkeit mit dem Leben, der knieenden Muter zu. — Es war vor dieser Gestalt also, daß er den Tod herannahen sah. Er verschied am 3. April 1682, in den Armen seines Schülers Villaviceneio. Vor demselben Altar haben seine Gebeine über ein Jarhundert gernht; jetzt ist da ein kleiner öder Platz. Die Kirche S. Cruz wurde 1810 abgebrochen, in denselben schrecklichen Tagen, wo auch die Ruhestätte des Velazquez, S. Juan in Madrid, entweiht und niedergelegt wurde.

Murillo hinterließ eine Tochter Francisca und zwei Söhne, Gabriel (geb. 1661) und Gaspar Esteban. Gabriel übte die väterliche Kunst nur als Liebhaber, er trat in den geistlichen Stand und starb als Canonikus an der Cathedrale 1709.

Selbstbildnisse.

Murillo's Züge sind wohlbekannt, sie wurden schon im siebzehnten Jarhundert durch den Stich verbreitet. Alle die zahlreichen Gemälde und graphischen Vervielfältigungen, soweit sie Glauben verdienen, dürften auf zwei Originale zurückgehen. Im Todesjahr ließ Nicolas Amazurino sein Bildnis zu Brüssel groß in Kupfer stechen von Richard Collin, der im folgenden Jahre auch eine kleine Wiederholung für Sandrarts Akademie lieferte. Nach der Unterschrift diente als Vorlage das von dem alten Meister auf Bitten seiner Kinder verfertigte Gemälde.*) Ein solches Blatt war wie vorausbestimt, die Vorlage für viele, dem Maler selbst oder seinen Schülern (wie Tobar im Pradomuseum 1044) zugeschriebene Ölporträts zu werden. Das Exemplar bei Earl Spencer

*) Die Unterschrift dieses Stiches von Collin (siehe den Ausschnitt gegenüber dem Titelblatt) lautet:

BARTHOLOMEUS MORILLUS HISPALENSIS
SE-IPSUM DEPINGENS PRO FILIORUM VOTIS AC PRECIBUS EXPLENDIS.
NICOLAUS OMAZURINUS ANTVERPIENSIS
TANTI VIRI SIMULACRUM IN AMICITIAE SYMBOLON
IN AES INCIDI MANDAUIT. ANNO 1682.
RICHARD COLLIN CHALCOGRAPHUS REGIS SCULPSIT BRUXELLAE. AN. 1682.

in Althorp Park iſt das beſte und gilt für das von Palomino gerühmte Original. — Der Sechzigjährige hat einen ernſten, etwas ſtarren Blick, die Geſichtsfarbe iſt gleichmäßig bräunlich; die Brauen bereits ergraut; die Haare reichen bis zur Höhe des Kinnes; fadendünner Schnurrbart; breiter fallender Kragen mit Spitzenſaum (valona). Dies Altersbild findet ſich ſchon bei d'Argenville und wurde nach einer Kopie der Aguadogalerie von Calamatta geſtochen.

Anſprechender, noch in männlicher Vollkraft, erſcheint er in dem Bildnis der Iriarteſammlung (1790 von Manuel Alegre geſtochen), das ſpäter in die ſpaniſche Galerie des Louvre wanderte und zuletzt bei Seilliere in Paris war (Stich von Blanchard). Ceau Bermudez vermutete in ihm das (nach demſelben Palomino) für ſeinen Sohn Gaspar gemalte, mit der golilla. Die Büſte iſt in die elliptiſche Rahmenöffnung eines Steinblocks verſenkt. Ein breiter Kopf, mit ſchöner, hoher, reiner Stirn, die Haare in weichen Wellen bis über die Schultern fallend; tiefliegende, nicht große Augen mit forſchendem Blick, dünne, atmende Nüſtern, zwiſchen ſchmalem Schnurr- und Knebelbärtchen der ſtark gewellte Mund. Alles ſtimt zu der Vorſtellung eines lebhaften, ernſten, redlichen, raſtlos tätigen Künſtlers, raſch in Antrieb und Ausführung, dem in ſich gekehrtes Grübeln, zögernde, wiederkehrende Behandlung fremd iſt, der nur eines zu gleicher Zeit thut, deſſen Phantaſie nur von einem Motiv jeweilig ausgefüllt wird. Das einſt in Louis Philipps Privatſammlung befindliche jugendliche, von E. Scriven geſtochene Bildnis (Verſailles, 4289) trägt kaum die Züge des Meiſters.

In der Ausſtellung alter Meiſter vom Jahre 1879 war neben dem Spenceriſchen noch ein anderes Bruſtbild (Alfred Seymour), ohne Hände, gemalt mit breitem fenrigen Strich, der dem Verfaſſer als Beglaubigung eines Originalwerkes erſchien. Der dünne Lippen- und Kinnbart war ergraut, das Haupthaar noch ſchwarz. Das gewaltige Lebenswerk hatte einige tiefe Furchen eingegraben. Noch nichts von Erſchöpfung, doch hat der Geiſt der einer ſolchen Welt von Geſtalten und Geſichtern Wirklichkeit gegeben, den ſinnlichen Organen zugeſetzt. Die dunklen Augen waren grau umrahmt und ein leidender Zug unverkennbar.

Künſtler und Menſch.

In ſeiner Provinz galt Murillo früh für den Erſten: Apeles Sevillano heißt er in der Feſtſchrift zur Kanoniſation des heiligen Ferdinand, 1672; wirklich gab es keinen den man im Ernſt mit ihm vergleichen konnte. Den Eindruck den er auf die Maler ſeiner Tage machte, verrät die Erzählung Palominos von jenem Antonio del Caſtillo der, gewohnt in Cordova die erſte Rolle zu ſpielen, als er 1666 nach Sevilla kam, ſich vor ſeines ehemaligen Mitſchülers Werken wie vernichtet fühlte; über ſeine

Anſicht befragt, ſagte er blos: Ya murió Castillo! (Caſtillo iſt ſchon todt!); er ſtarb wirklich bald darauf. — Der Hof Philipps IV hat ihn nicht beachtet; für Carl II hat er gemalt; doch erſt unter den Bourbonen kamen ſeine Bilder nach San Ildefonſo; die italieniſche Iſabel Farneſe ſcheint ihn geſchätzt zu haben. Aber damals war ſein Name auch bereits über die Pyrenäen gedrungen; Palomino erfuhr, daß im Auslande ſeine Sachen höher als Tizian und Rubens bezahlt würden. In die lateiniſche Ausgabe von Sandrarts Werk (1683) iſt ſein Bildnis und Leben aufgenommen, das in der deutſchen (1679) noch fehlte. Die Spanier der Zopfzeit haben, wie man aus der Charakteriſtik bei Ceau Bermudez (II 56) ſieht, mit unbefangenem Blick Umfang und Merkmale ſeines künſtleriſchen Verdienſtes beſtimt. Wahrheit des Fleiſches, Kraft des Lichts, ſanfte Vertreibung der Umriſſe, allgemeine Harmonie der Tinten, dieſe Eigenſchaften geſtanden die nüchternen Kritiker Mengſiſcher Richtung ihm zu. Seit dann im Verlaufe der Napoleoniſchen Kriege ein Teil der beſten Werke zerſtreut wurde, begann ſein Triumphzug bei der Nachwelt. Damals pries ein Deutſcher, von Paris her, „den dreifach harmoniſchen Namen, welcher alles, Dichtung, Liebe, Andacht, Schönheit, Verzückung, Zartheit und Anmut bedeutet“. Im neunzehnten Jarhundert, das auch in der Kunſt ſich damit eröffnet, daß die „alten Formen einſtürzen“, begegnet uns dann ein Pendeln zwiſchen überſpannt nebelhafter Verherrlichung und kurzſichtiger Geringſchätzung. Von dort, wo jener höchſte Preis für einen Murillo bezahlt wurde (1852), ging auch die Herabſetzung aus. Der Aufſatz einer Revue (1861) der, ſo leicht ſein Gewicht, in Spanien aufregte, ſprach ihm Genie völlig ab. Er iſt nichts als eben ein „guter Maler“, in dem der Fachmann wol Geſchicklichkeit und Reiz findet, aber weder Kraft die ihm Achtung abnötigt, noch Wiſſen und Originalität die ihn feſſeln. Ein Maler für Frauen und Fromme. Auch in England, wo er am früheſten bekannt und beliebt geworden war, hörte man nun, von wahrer und hoher Inſpiration, religiöſer oder dichteriſcher, dürfe bei ihm gar nicht geſprochen werden. Sein Fach ſei das humoriſtiſch-ſittenbildliche, „irdiſch und von der Erde, hat er in ſeiner Art myſtiſche und geiſtliche Stoffe behandelt, aber kein Maler hat weniger Myſtik und Spiritualismus beſeſſen.“ (Athenäum 1875. 77.) Aber auch ſein Realismus wurde nun beanſtandet, die Anſprüche waren eben ſehr geſtiegen. D'Argenville fand einſt in ihm eine Wahrheit, qui ne peut être effacée que par la nature même; jetzt hört man: mit den geflickten Bettlermänteln und den Schwielen der Ferſe ſei es nicht gethan, dabei könne man doch konventionell ſein.

Zwar, nachdem ſo eine zeitlang — beſonders ſeit dem Mißerfolg der ſpaniſchen Galerie Louis Philipps, in Paris, und folglich auch in Madrid, mit einigem Achſelzucken von ihm zu reden guter Ton geweſen war, ſcheint ſich neuerdings der Wind gedreht zu haben. Bereits laßen ſich von dort die erſtaunlichſten Doxologien vernehmen. Zwar druckt man noch nicht, daß er der größte aller Maler geweſen ſei, aber den umfaßendſten

will ihn ein neuerer Biograph nennen.*) Während Friedrich Preller (1859) angeſichts des göttlichen Raphael des modernen Murillo Vergötterung als eine Verirrung unſerer Zeit erſchien**), hielt ein von ſeinen Verehrern als Autorität in dieſen Dingen geachteter Ultra bei der Säkularfeier in Madrid (1882) bereits für angezeigt, einen Vergleich mit dem „halbheidniſchen" Madonnenmaler von Urbino, vor den empfindlichen Ohren ſeiner Akademiker, deren Skandaliſierung durch ſolch „verwegenen Widerſinn" vorausſehend, zu entſchuldigen. Nachdem er ihre aufgeregten Gefühle durch Brandmarkung der Helena, der Venus von Gnidos, der „eiſigen Kälte" der Juno von Samos und ähnlicher Greuel beruhigt, erbaut er ſie durch das Zeugnis, dieſer Maler habe in ſeinen Concepcionen ganz eigentlich die Form offenbart (la misma forma), die Gott von Anbeginn in ſeinem Verſtand als Mutter des Logos ſich ausgedacht hatte.***)

David Wilkie, ein zuſtändiger und unbefangener Beurteiler, ſagte von den Dioskuren ſpaniſcher Malerei, Velazquez ſei der Mann der Künſtler und Kenner, Murillo der Liebhaber und des Publikums. Freilich für ſolche denen Popularität eine Inſtanz gegen den Wert des Kunſtwerks iſt, wäre dann über ihn beinahe der Stab gebrochen. Indeſſen wir ſehen ja, wie auch das Urteil der Kenner ſich nach der Windroſe der Mode, oder des Hôtel Drouot orientiert, denn die Sammler hatten immer in dieſen Dingen den Vorgang. Es geht mit jener Verachtung der Popularität wie mit dem Geſchmack der Damen, die eine Mode unmöglich finden ſobald ſie Mode geworden iſt.

Man hat auch wol geſagt: die Beliebtheit Murillo's beruhe auf dem Reiz des Gegenſtands. Meint man damit ſeine religiöſen Stoffe, nun ſind dieſe ja, als Allgemeinbeſitz der katholiſchen Welt, dazumal auch anderwärts, z. B. in Italien, mit Talent und Wärme traktiert worden. Warum hat man dieſe ſchönen Bilder vergeßen? Warum hört man von Conceptionen, Jeſuskindern, Antoniusgeſichten ſprechen, als habe ſie Murillo erfunden? Man hat uns oft zu Gemüte geführt, wieviel die Kunſt der Religion ſchulde, dagegen wäre nichts zu ſagen; aber der Satz läßt ſich auch umkehren. Wenn man doch das Experiment machen könnte und von gewiſſen Erſcheinungen der Religionsgeſchichte das abziehen, womit Muſik und Dichtkunſt, Baukunſt und Malerei ſie beleuchtet haben! Wenn man aus dem Glorienſchein der Heiligen jene Strahlenklaſſen wegnähme, die von der alten Kunſt Italiens herrühren, wo würden manche Verehrer der heil. Catharina oder des heil. Franciscus bleiben! Vielmehr iſt es der Gegenſtand,

*) Es el pintor de más cualidades, que ha floreeido en escuela alguna. *Luis Alfonso*, Murillo — el hombre — el artista — las obras. Barcelona 1886 S. 239. Die Begründung fußt indes blos auf der Mannigfaltigkeit der Stoffe.

**) Friedrich Preller. Ein Lebensbild von Roquette. Frankfurt 1883. 204.

***) Discurso de D. Pedro de Madrazo. 3. April 1882, Madrid.

der viele gegen Murillo verstimt, die Menge mönchischer Scenen, die zum teil selbst die Gläubigen von heutzutage fremdartig berühren.

Oder meint man den Reiz seiner volkstümlichen Elemente? Aber ist denn Entdeckung der Werte in Natur und Leben nicht eine Mission der Kunst? Thackeray sagte einmal, der Beruf der Malerei sei, die Schönheit der Welt Gottes zu enthüllen. Schönheit, nach Platen das „Weltgeheimnis", jenes Gleichgewicht das Natur und Kunst auf langen Wanderungen suchen und nur in seltenen kurzen Augenblicken erreichen. (Michelangelo Madrigal 38. 18.) Auch Murillo war bei der Geburt als fido esempio Schönheit verliehen worden; er hat das versprengte Gold nationaler Formen erspäht, in ihnen entdeckt was immer und überall gefällt. Der Verkehr mit solcher Natur läuterte seinen Geschmack und erhöhte den Formwert seiner Gebilde, sie werden zusehends freier, lebenglühender, anmutiger. Wenn das so billig ist, warum hat es vielen, sogar Idealisten, beim besten Willen nicht glücken wollen?

Murillo wird freilich dem Mann vom Metier nie so interessant gewesen sein wie Velazquez. Weniger Begabung und Neigung, als die fehlende Zucht und die Not seiner Jugend, dann der beständige Verkehr im Traumland der Legende, mögen ihn verhindert haben, die Bestimtheit und Prägnanz der Zeichnung zu erringen, die seine italienischen Zeitgenoßen des Epigonenalters noch immer auszeichnet. — Und diese übertrifft er doch in beweglicher Phantasie und Herzenswärme ebenso wie im Genie des Colorits und Helldunkels. Sein „erstaunliches Verständnis der Farbe" fiel den französischen Malern beim ersten Bekanntwerden der Bilder auf.*) In der Farbe des Antlitzes gleicht er darin den Venezianern, daß er nicht dessen verschiedene Töne, sondern den allgemeinen Charakter giebt, oder wie der englische Maler sagte, „eine allgemeine und poetische Erinnerung der Natur". Nur hat er nicht wie Tizian den warmen Mittelton, sondern eine sonnige Steigerung gewählt. Darin steht er dem Maler der Kinder- und Frauengrazie, Correggio näher, mit dem ihn schon vor Wilkie Friedrich Schlegel verglich. Seine Behandlung der Gewandung offenbart ein ungewöhnliches Gefühl für Harmonie, Symbolik und vornehmen Ton der Farbe.

Daß es indes auch mit dem sonstigen malerischen Können nicht so stehe, wie manche sich einbildeten die spöttelten, „er habe gemalt, wie der Vogel singt", muß jeder sehen der versucht, über bloße Eindrücke hinaus, seinen Methoden nachzugehen. Er beherrscht den Darstellungsapparat seiner Zeit, der mehr enthält als den Malern vor der Epoche Tizians und Correggio's bekannt war, auch in Komposition, Modellierung und Kunst der Kontraste; verfügt über Künste, die manche seiner Verächter nicht einmal

*) Une entente de couleur qui surprend .... enfin toute la partie du coloris est parfaite. *D'Argenville*, Abrégé II, 256.

gebildet genug scheinen zu verstehen. Er ist nicht weniger berechnend als viele bei denen Schule und Wissen sich aufdrängt; aber er ordnete jene Künste höheren Absichten unter, und Wenige zeigen ein so klares Gefühl für Einheit. In seinen Gemälden, auch den komplizierten, ist alles stets aus einem Guß und daher harmonisch: Typus und Anordnung, Proportionen, Farbe, Helldunkel und Strich stehen in geheimnisvollem Einklang, denn sie sind aus einem einzigen Impuls des Inneren geflossen. An dem Fehlen dieses Einklangs, an den Spuren von Naht und Flickwerk erkennt man die Schulware.

* * *

Wie dem auch sei: unverkennbar gehört Murillo zu den Stiefkindern der Moderne; man rangiert ihn etwa mit Perugino, Guido, Carlo Dolce und Raphael Mengs; an gewissen Stellen wird er boycottiert. Dies ist doch nicht ohne weiteres verständlich. Denn besaß er nicht grade so manche Eigenschaften, die sonst der Weg zu unserem Herzen sind, und die jenen Leidensgefährten völlig abgehen? Wer noch nicht wüßte, was temperamentvolle Touche, geistreiches Traktament der Ölfarbe bedeutet, dem könnte es an seinen Sachen gezeigt werden. Jener heilige Andreas im Prado, ist er nicht ein impressionistischer Dithyrambus? Giebt es viele die ein solches Empyreum von Lichtphänomenen, natürlichen und geträumten, mit illusorischer Weisheit auf der Leinwand zu entzünden vermochten? Oder die einen solchem Schatz echter Rassenexemplare, und mit solchem Glück der Wahl entdeckten, und zu unvergänglichem Leben in Farben brachten? Ja, „Wunder der Farbe" haben hier Kritiker entdeckt, die von seiten der Mystik doch unbestechlich waren. „Ein Kolorist, wie es nur wenige auf der Erde gegeben hat." (Woermann) Und wenn es denn nötig ist, treffen wir ihn nicht auch in den Winkeln des Elends, und hat er uns nicht mit Humor böse Buben u. a. geschenkt, vor denen jenes Engländers zartes Sittengefühl sich entsetzte? Warum findet das alles nun keine Gnade, was in geringerer Qualität bei anderen soviel verworrenen Wortschwall entfesselt?

Man fühlt eben heraus: er ist nicht unser einer. Dieser gesunde, reine, lebensfrohe, liebevolle und liebbedürftige Mann ist uns unausstehlich; seinem *estilo de suavidad* fehlt der haut-goût des Pessimismus und ähnlicher Giftstoffe, ohne die auch andalusischer Muskat nicht mehr genießbar ist.

Ganz besonders zu Dank verpflichtet sollten ihm freilich seine Landsleute sein. Denn er hat uns Züge spanischen Wesens ans Licht gezogen, die die traurigen Annalen seiner modernen Geschichte beinahe verdeckt hatten. Nun erinnerten sich auch die so Calderon und Cervantes nicht lesen konnten, bei Nennung des spanischen Namens noch

an anderes als Vertilgung der Mauren, wahnsinnige Glaubensgerichte, gelungene und mißlungene Attentate auf die Freiheit edler Völker, Entvölkerung und Verwüstung einst blühender Länder.

* * *

Wendet man sich dem menschlichen Inhalt seiner Schöpfungen zu, so wird man sich dem Eindruck nicht verschließen können, daß die von Murillo ins Leben gerufene Gestaltenwelt die Persönlichkeit ihres Erzeugers selten verleugne.

Nach allem was man von ihm weiß oder erschließt, war er ein treu fleißiger und bescheidener, feinfühliger und gutmütiger Mensch, frei von niederen selbstsüchtigen Trieben, wie Antigone „mitzulieben, nicht mitzuhaßen gemacht". Er schuf die Heiligen etwas nach seinem Bilde. Wir denken uns, ihm muß am wolsten gewesen sein, nächst dem Familienkreise, unter Menschen von einfachem, unmittelbar-lebhaftem, unverstelltem Wesen, unter dem Volke und den Brüdern jener Orden, die Fühlung mit dem Volk bewahrten, obwol er auch mit Gelehrten und höheren Geistlichen Freundschaft gepflogen hat. Er war ein trefflicher und geliebter Lehrer; seinen Bemühungen verdankte Sevilla die Malerakademie (1660). Aber nachdem er diese mit viel Geduld gegen Anmaßung und Neid von Collegen, wie Valdes Leal und Herrera, zustande gebracht, wurde ihm die Beteiligung an ihrer Verwaltung bald verleidet; nur im ersten Jahre erscheint er als Präsident. Gewis war er frei von jener Leidenschaftlichkeit, die das Lebensbild vieler Künstler seines Jarhunderts entstellt und befleckt. Wie Leichtigkeit der augenfälligste Zug seiner Malweise, so sind auch die Menschen dieser Bilder von impulsiver Natur, ihr Gebahren von natürlicher Anmut, das Empfinden einfach und gesund, die Gemütsart gütig und harmlos. Seine Göttin ist die Freude. Von dem Bettler an, der seinen Maravedi empfängt, von dem gegenstandlosen Jubel seiner Engelkinder bis zu dem Widerschein himmlischen Lichts im Auge des Märtyrers und dem entzückten Schauen der Allerreinsten, ist sein Werk eine große Symphonie der Freude. „Heiterkeit und Freudigkeit," sagt Jean Paul, „ist der Himmel, unter dem alles gedeiht, Gift ausgenommen." Im Bund mit Güte, von der Bacon meinte, daß ohne sie der Mensch nur ein geschäftiges, schädliches, elendes Ungeziefer sei.*)

Daher verstand er die Art der Kinder, ihre mutwillige Bewegungslust und ihr ahnungsvolles Träumen, die junge Frau deren Glück ihr Kind ist, den treuherzigen Greis der seine Hinneigung zum Kinde erwidert findet.

---

*) Goodnesse — This of all Vertues, and Dignities of the Minde, is the greatest; being the Character of the Deitie: And without it, Man is a Busie, Mischievous, Wretched Thing; No better then a Kinde of Verminc. *Bacon*, Essays 13. — Toute autre science est dommageable à celui qui n'a la science de la bonté. *Montaigne*, Essays.

Höher hinauf: das Reich der Caritas, das heilige Mitleid, das sanfte Dulden, die Sehnsucht aus der Weltwüste nach dem ewigen Vaterland, die Entsagung einer Natur der sie keinen Kampf kostet. Die Geschichten wunderlicher Heiligen, die Abenteuer und Absonderlichkeiten ihrer Schwärmerei, die poetischen oder humoristischen Teile der Patriarchengeschichte, die evangelische Parabel.

Das Erhabene, Gewaltige, Große, der Heroismus der Geistes- und Willenskraft, mit seinem tief angelegten Pathos war ihm fremder, doch wo es darauf ankam, zeigte er daß ihm auch hiervon etwas zu Gebote stand.

Mit dem Charakter war auch sein Naturalismus im Einklang. Eine anima naturaliter christiana, darf er sich im Verkehr mit den Heiligen Vertraulichkeit erlauben. Die Censuren der Geschmacksrichter und Zionswächter, selbst die Überlieferung machen ihm wenig Skrupel. In seiner Andacht ist nichts von Bangigkeit und gedrücktem Ernst. Wäre es anders gewesen, seine Bilder hätten nicht den liebenswerten Reiz, der ihr echtester Schmuck ist. Dem Reinen ist alles rein: er bedachte sich nicht, seine Vorbilder heiliger Gestalten unter denen zu suchen, die ihre Kniee vor ihnen beugten. Selbst in Stoffen phantastischer und ekstatischer Art hat er diese Gewohnheit nicht verleugnet. Auch wo er in die Wolken steigt, nimt er die Erde und ihre vertrauten Gesichter mit. Die Palmen und Rosen in den Händen seiner Wolkenkinder sind nicht weniger frisch, als die Trauben und Melonen seiner Küchenjungen. Daß es diese Bestandteile gerade sind, in denen ein Teil von Murillo's malerischem Werte und Zauber liegt, scheinen die nicht zu ahnen, welche ihn „Maler des Himmels", einen „Engel" nennen. Bei aller Leichtigkeit war er indes nie leichtfertig: er hat den Gegenstand nie als bloßen Anlaß behandelt, seinen Apparat zu verwerten. Er schöpft von Fall zu Fall die Erfindung aus dem augenblicklichen Gefühl des Stoffes, mit merkwürdiger Biegsamkeit entnimt er diesem Handlung und Ausdruck, er bestimt Wahl der Typen und Modelle, deren Modifikationen und Abwandlungen. Seine Natürlichkeit in heiligen Gegenständen ist weder verletzend noch kleinlich.

Aber jene Dinge die das Christentum erfunden hat, die Ideale der Reinheit und Liebe, der Selbstlosigkeit und Entsagung, wo ist einer, der sie in der Sprache und mit den Künsten dieses Jarhunderts der Epigonen ausgedrückt hätte wie Bartolomé Murillo? Es schien als wollte Spanien damals nachholen was es im Zeitalter der Fiesole und Raphael versäumt hatte.

Daher auch die ihn lieben konnten, welche nicht vor seinen Altarbildern knieten, noch ihren theologischen Sinn verstanden. Es blieb genug Gehaltvolles übrig, was das Auge sah und das Herz empfand. Die Kunst triumphiert über das Dogma. Man könnte auch sagen: Die Kunst, wie die Philosophie, löst einen bleibenden Kern des Wahren aus der mythologischen Hülle. Nach der Weisheit des Brahmanen:

Alswie der Menſch, ſo iſt ſein Gott, ſo iſt ſein Glaube,
Aus geiſt'gem Aether bald, und bald aus Erdenſtaube.

Doch doppelt iſt der Gott, der Glaube doppelt auch,
Hier ſelbſtentglommner Trieb, dort überkommner Brauch.

Das Eigenſte wird ganz nie frei vom Angenommnen,
Doch übt die Eigenheit ihr Recht an Uberkommnen.

Man reißt das Haus nicht ein, das Väter uns gebaut,
Doch richtet man ſich's ein, wie man's am liebſten ſchaut.

Und räumt man nicht hinweg ehrwürd'ge Ahnenbilder,
Durch Deutung macht man ſie und durch Umgebung milder.

Des Glaubens Bilder ſind unendlich umzudeuten,
Das macht ſo brauchbar ſie bei ſo verſchiednen Leuten.

Anhang.

Die Geſchichten des heiligen Bonaventura

von

Francisco Zurbaran.

Fig. 28. Zurbaran: Thomas von Aquino besucht den heil. Bonaventura. (Berlin, Museum.)
Phot. der Photogr. Gesellschaft, Berlin.

Es sei mir gestattet, hier eine Beschreibung der oben[1]) erwähnten Bilder Zurbarans aus dem Leben des heiligen Bonaventura anzuschließen. Bis dahin irrig gedeutet, wurden sie von mir zuerst erklärt in einem vor zwanzig Jahren veröffentlichten Aufsatz, der aber wenig bekannt geworden scheint, wie denn die beiden Bilder im Louvre noch immer als Geschichten des Raymund von Peñafort und Pedro Nolasco aufgeführt werden[2]). Die Kirche des heil. Bonaventura in Sevilla wurde einst von Marschall Soult ihrer acht Altarbilder beraubt; drei davon, an der Evangelienseite, aus der Jugendgeschichte des Heiligen, von Francisco Herrera, kamen später in den Besitz des Earl von Clarendon; von den vier Zurbarans, an der Epistelseite, ist eins verschollen, ein fünftes, vielleicht für den damals zerstörten Hochaltar gemalt, besitzt die Dresdener Galerie.

Das erste Bild, früher „das Wunder des Crucifixes“ genannt, im Berliner Museum, stellt einen Besuch des Thomas von Aquino bei Bonaventura dar. Der jugendliche Franciscanermönch mit krausem dunklen Haar, der dem Eingetretenen das über dem Schreibtisch seines Studierzimmers aufgestellte Kruzifix zeigt, ist Bonaventura, damals Lehrer der Theologie an der Universität Paris; der Dominikaner, auf den der Anblick einen so tiefen Eindruck macht, Thomas von Aquino. Thomas von Aquino, so erzählt Pietro Galesini (Acta Sanct. S. 847), erstaunt über die Kraft und den Reichtum der mystischen Theologie Bonaventura's, besucht diesen zu Paris und bittet, ihm seine Bibliothek zu zeigen, damit er sich die Werke anschaffen könne, aus denen jener eine so vielseitige und umfaßende Wissensfülle schöpfe. Da weist ihm jener das Bild des gekreuzigten Herrn Christus, aus dieser ergiebigsten Quelle bekennt er alles das empfangen zu haben, was er gelesen und geschrieben.

Die malerische Übersetzung dieses gefeierten Ausspruchs zeichnet sich aus durch Klarheit, Einfachheit und dramatische Kraft. Für ein Franciscanerkolleg war die Geschichte besonders erbaulich. Der große Kirchenlehrer, der höchste Stolz seines Ordens, der Domini-

[1]) S. 9.

[2]) Ecoles d'Italie et l'Espagne 558 f.

kaner, suchte also im Besitz einer großen Bibliothek das Geheimnis theologischer Lehrkraft; der Franciscaner offenbart dem sich demütig neigenden eine höhere, geistige Quelle, im Anschluß an das Wort des Apostels Paulus: „Ich hielt mich nicht dafür daß ich etwas wüßte, denn allein Jesum den Gekreuzigten".

Das Gemälde giebt uns einen treuen Einblick in das Studier- und Bibliothekzimmer eines spanischen Gelehrten des siebzehnten Jarhunderts. Die beschauliche, bequemgeräumige Zelle mit den Folianten Agustini Opera, thom. I. Diui Ieronim., versetzt uns in den theologischen Studienkreis. Es galt als erstaunlich, „daß der zweiundzwanzigjährige junge Mann in seinem Buch Pharetra sich bereits in den umfangreichen und schwierigen Werken dieser Väter der alten Kirche vollkommen zu Hause gezeigt hatte" (a. a. O. 816). —

Das zweite, etwas schmälere Gemälde (H. 2,39, Br. 2,23), in der Galerie zu Dresden, stamt aus der Galerie Louis Philipps, und kam in der Londoner Versteigerung auf nur 68 Pfd. Sterling. Der Mönch galt früher für den hl. Franz von Assisi. Da indes der heilige Franz nie in der Lage gewesen war, eine Papstwahl auszuschlagen, so verfiel man auf den aus Dante's Hölle bekannten Cölestin V., der wenigstens auf die Tiara die er schon besaß verzichtet hatte. Peter von Murrone, der Einsiedler der Abruzzen, gegen seine Neigung, wie durch Inspiration, zum Papste gewählt, wurde, als seine Unfähigkeit zum Regenten sich herausstellte, von dem Cardinal Caetani zu diesem Verzichte gedrängt. Deshalb hat Dante den heil. Cölestin in die Hölle versetzt, als den Mann

che fece per viltà il gran rifiuto

unter die so Gott wie seinen Feinden misfallen. Aber Peter von Murrone stand, als ihm die dreifache Krone angeboten wurde, bereits nahe an den achtzigen. Er wird uns in Berichten der Zeit geschildert als hochbetagt mit langem Bart, blaß und abgezehrt von Fasten. Als Greis hat ihn der Cavalier Calabrese in den Deckengemälden der Kirche S. Pietro a Majella in Neapel dargestellt.

Die hier vorgeführte Scene erklärt ein Bericht über das Conclave von 1271: „Als Clemens IV. zu Viterbo verschieden war, so erzählt unser Gewährsmann (a. a. O. 854 f.), und die Cardinäle sich nicht einigen konnten über seinen Nachfolger, und als das Interpontificium bereits mehrere Jahre gedauert hatte (es war das längste von allen Conclaven), faßten sie folgenden Beschluß. Bonaventura (obwohl kein Cardinal) solle in Betracht seines unsträflichen Wandels, seiner Weisheit und Gelehrsamkeit ersucht werden, dem Dissens von fast drei Jahren ein Ende zu machen. Und der sollte ohne allen Streit für den wahren Papst gelten, den er verkündigen werde, selbst für den Fall, daß er sich selbst wählen würde". Er aber wählte nicht einmal einen von den siebzehn anwesenden Cardinälen, die ihm dies schmeichelhafte Vertrauen entgegengebracht

Fig. 29. Zurbaran: Des heil. Bonaventura Papstwahl. (Dresden.)
Phot. R. Tamme, Dresden.

Fig. 30. Zurbaran: Der heil. Bonaventura einem Ordenskapitel präsidierend. (Paris, Louvre.)
Phot. Braun, Clement & Cie., Dornach.

hatten, sondern den in dem fernen Jerusalem auf einer Pilgerfahrt abwesenden Theobaldo Visconti aus Piacenza, Archidiakonus von Lüttich."

Dieser Vorgang, der „seine Lauterkeit, Redlichkeit, Weisheit und von Ehrgeiz ungetrübte Hingabe an das Wohl des Ganzen" unanfechtbar an den Tag legte, ist hier dargestellt. Er kniet in seiner einsamen Zelle, gleichsam dem engeren Conclav, das jetzt in seiner Person beschlossen ist. Zur Rechten öffnet sich ein Durchblick in den hellen Hof des bischöflichen Palastes zu Viterbo, wo Cardinäle und Cavaliere in gespannter Erwartung der Entscheidung harren. Drei Edelleute, vorn der Capitano der Stadt und Custode des Conclaves, Raniero Gatti, der zuerst auf den Gedanken kam, die Cardinäle in Zellen einzuschließen, halten vor der Thüre Ehrenwache, sechs Cardinäle als engerer Wahlausschuß stehen dahinter. In diesem Augenblick finden Bonaventuras Überlegungen ihr Ende durch den bei der Papstwahl maßgebenden Wink des heiligen Geistes, der hier durch den Engel vermittelt und versinnlicht wird. Er weist in die Ferne, nach dem im Osten pilgernden Candidaten, demnächst Gregor X.

Das Bild ist von allen vier das einfachste, seine Wirkung aber nicht am wenigsten fesselnd. Es ist der Moment vor der großen Entscheidung, dem Annuncio vobis gaudium magnum. Die Entscheidung ist hier wegverlegt aus den Beratungen des vielfältig beeinflußten und gespaltenen Senats in die lautere Seele dieses Mannes, der nicht geblendet von dem höchsten Ziel kirchlichen Ehrgeizes, der goldschimmernden Tiara auf der Silberschüssel, über sie hinwegsieht, nach einer höheren Ordnung der Dinge,

als ob der Erde Weg er woll' am Himmel lernen. —

Das dritte Bild, im Louvre, führt eins der vier Kapitel des Franciscanerordens vor, denen Bonaventura als General präsidiert hatte, zu Narbonne, Pisa, Paris und Assisi. Bonaventura war schon dreizehn Jahre nach seinem Profeß, als fünfunddreißigjähriger, zum General gewählt worden, und hat auf jenen Kapiteln den durch innere Zwistigkeiten zerrütteten Orden „mehr durch Güte und Milde, durch Zureden und Ermahnungen als durch Strafen zur Einigkeit und Zucht zurückgebracht". Sein Mangel an Strenge wurde ihm sogar zum Vorwurf gemacht.

Bonaventura ist allerdings erst ein Jahr vor seinem Tode zum Cardinalbischof von Albano erhoben worden, durch denselben Gregor X, den er zum Papste gewählt hatte. Der Maler hat also hier seinem Helden, um ihn zu kennzeichnen, den Purpur vorausgreifend gegeben.

Die an sich so undankbare Scene einer geistlichen Versammlung, in der uns größere Maler nur mit wohlgeordneten Reihen leerer Statisten in Priestergarderobe zu beschenken wußten, hat Zurbaran zu einer psychologisch-pathognomischen Studie über Mönchscharakter und Mönchsgebahren gemacht. Der General ist augenscheinlich bemüht,

Scharen widerſpenſtiger Mönche durch Güte und Gründe auf den guten Weg zu bringen. Der Alte ihm gegenüber, dem er ſo ſcharf zuſetzt, hat ſogar etwas Unheimliches, als ob er aufgedrungener beßerer Einſicht nachzugeben ſich ſträube. Die dichtgedrängten Mönche, dem Wortwechſel zuhörend, befinden ſich in aufgeregtem Zuſtande. In ihrem Blinzeln, Schielen, Flüſtern, die Köpfe-Zuſammenſtecken, ihren finſteren Mienen iſt manches zu leſen. Jedermann ſieht, welch ſchweren Stand der hinter den meiſten der Männer, die er hier ins Gebet genommen, an Jahren weit zurückſtehende General haben muß. Dieſen eckigen Köpfen, in angemaßter Unabhängigkeit zu ſtarrköpfiger Eigenwilligkeit ergraut, indolent und leidenſchaftlich, aber gewohnt über ihre Triebe und Leidenſchaften den faltenreichen Mantel der Würde und Salbung zu werfen, war mit Gründen ſchwer beizukommen.

Aber woher hat der andaluſiſche Maler dieſe Figur des italieniſchen Prälaten, des Diplomaten der Kurie genommen? Es iſt ein Kopf jener Klaſſe, von der uns Raphael in den Bildniſſen der Cardinäle Mediei und Bibiena unerreichte Typen gegeben hat. Klar, geſchmeidig, elegant in Wort und Geberde, menſchenkundig, ihre Taktik ſtets nach den Beſonderheiten der Nation, des Charakters berechnend, unerſchöpflich in dialektiſchen Künſten, feurig beredt an rechter Stelle, immer unter einſchmeichelnden Formen ihr Ziel unentwegt im Auge behaltend.

Die Hand des erhobenen rechten Armes macht jene Fingergeſte, die der des Schnupfers ähnlich iſt, hier aber die Idee der Gerechtigkeit bezeichnet, weil man auf dieſe Art die Wage hält.*) Dieſe Geſte war vielleicht wirkſamer als die Argumente. Diesmal haben die Götter mit den harten Schädeln wohl nicht vergebens gekämpft. —

Die vierte Scene, Leichenfeier eines Biſchofs genannt, und früher auf die Geſchichte des Pedro Nolasco bezogen, zeigt uns den todten Bonaventura auf dem Paradebette. Er ſtarb plötzlich während des Concils zu Lyon, im Jahre 1274 am 15. Juli, auf der Höhe ſeines Anſehens, nachdem durch ſeinen Einfluß der Zweck dieſer Kirchenverſammlung, der Anſchluß der Griechen an die römiſche Kirche (das Filioque miteingeſchloſſen) erreicht worden war. Auf dieſem Concil waren nach der Überlieferung zugegen der Papſt Gregor X, der Kaiſer Michael VII Palaeologos (nach Galeſini), der Patriarch von Konſtantinopel und „Geſandte der Scythen". Der Kardinalbiſchof von Oſtia, Peter von Tarantaſia, hielt Bonaventura die Leichenrede. Der Kaiſer ſollte ihn beſonders liebgewonnen haben. „Der Papſt äußerte, die Kirche die von eines ſolchen Mannes Wißen ſo herrliche Früchte empfangen, habe durch ſeinen Hingang einen ſchweren Verluſt erlitten. Alle Kleriker und Laien, Lateiner und Griechen trauerten um ihn, deſſen gleichen ſie unter den Überlebenden nicht fanden . . . Daß eines großen Mannes

*) *Andrea de Jorio*, La Mimica degli Antichi. Napoli 1832, S. 171.

Fig. 31. Zurbaran: Des heil. Bonaventura Leichenfeier. (Paris, Louvre.)
Phot. Braun, Clement & Cie., Dornach.

Leichenfeier ein Papst, ein griechischer Kaiser, nebst zalreichen Cardinälen und Bischöfen durch ihre Gegenwart verherrlichten, davon ist wol kaum in den Annalen des ganzen Altertums ein Beispiel zu finden" (a. a. O. 856).

Die Darstellung Zurbarans ist hier scheinbar völlig kunstlos und erreicht doch ihren Zweck vollkommen. Er hat z. B. darauf verzichtet, aus dem katholischen Ceremoniell solche Momente auszuwählen, welche zu einer wolverteilten Gruppierung leicht die Hand geboten hätten, wie mit Erfolg Ghirlandajo in dem Tod des hl. Franz in Sta. Trinità zu Florenz gethan. Unsere Scene ist nichts als das von einer hochansehnlichen Versammlung umstandene Paradebett. Gleichwol dürfte es wenige Bilder dieses Inhalts geben, die man so oft wieder ansieht; und man muß ja im Louvre oft an ihm vorbei. Die Geberdensprache ist ebenso deutlich wie auf jenem Mönchsconvent. Der Grund, dort weiße Marmorarchitektur, ist hier dunkel. Man fühlt den Riß der durch das Innere dieser Männer gegangen ist, die Trauer die auf ihnen lastet, so wenig beweglich ihre Züge auch sind, vor der erstarrten Hülle des Theologen, der noch kürzlich sie alle durch die Gewalt seiner Worte bewegte und umstimte. Man findet, daß es doch möglich sei, Exequien ganz ohne die banale Phraseologie darzustellen, die uns oft in Bildern dieser Art beklemmend anweht.

Dies vierte Bild enthält, zusammen mit dem vorhergehenden, eine unschätzbare Porträtserie spanischer Typen, von ebensoviel Geist der Auswahl wie Kraft der Charakteristik: hier erscheint Zurbaran dem Velazquez, einst seinem gleichstrebenden Kameraden in Sevilla, nahe verwandt, beinahe ebenbürtig.

Die Gemälde wurden bei dem Ankauf für den Louvre (1858) zu 20000 Francs taxiert. Beide, nebst der Engelküche und der Geburt der Maria von Murillo und dem heil. Basilius von Herrera, kosteten den Staat 300000 Francs. Sie wurden nach einer gründlichen Restauration am 24. November 1858 aufgestellt. Es fehlt uns nur das vierte Bild Herrera's. Dagegen enthält der Soult'sche Katolog noch, aber von Zurbaran: 25. Communion d'un saint, H. 3,0, L. 3,17, die allerdings nicht zu der Serie der drei ersten gerechnet wird, auch einen halben Meter höher und breiter ist. Dieses Bild habe ich nicht gesehen. „Ein Mann mit Heiligenschein liegt in einem Himmelbett mit roten Vorhängen, und wendet sich einem Archidiakon zu, der ihm das Sterbesakrament reicht. Zwei Franciscaner, ein Kapuziner und ein anderer Mönch knieen, Kerzen haltend, um das Bett. Dahinter zwei Akoluthen bei einem Altar u. s. w. Im Grunde eine Bibliothek." Das Gemälde zeichne sich aus durch reichliches Licht. — Die Brust des Heiligen zeige l'empreinte miraculeuse d'un cachet mystique; — sollte sich das auf das Wunder beziehen, de sanctissima Eucharistia, ad modum Viatici, per latus vel pectus suscepta, das der Autor der Acta für apokryph hält (a. a. O. 819)?

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00017 8380